

# PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques  
volume 36 numéro 3 • hiver 2008-2009

## LE TITRE DES ŒUVRES

COLLABORATEURS Jean-Jacques Boutaud Nicolas Couégnas Claude Dauphin  
Nycole Paquin Didier Prioul Max Roy

ICONOGRAPHIE Martin Müller-Reinhart présenté par Michaël La Chance

HORS DOSSIER Vincent Lavoie Marie Renoue



**PROTÉE** paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche, le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : Nicolas Xanthos. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.  
Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Conseillère à la sélection d'artistes : Nathalie Villeneuve.  
Secrétaire : Christiane Perron.

Responsable du présent dossier : Nycole PAQUIN.

Page couverture : Martin MÜLLER-REINHART, *5M3*, 2008 (installation). Photo : Guy L'Heureux.

Dans le cadre de l'exposition *Art Sacré 2008*, église du Gesù, Montréal (24 septembre 2008 au 28 février 2009).

Comité de rédaction :

Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski  
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal  
Marie-Pascale HUGLO, Université de Montréal  
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal  
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal  
Nicolas XANTHOS, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

Anne BEYAERT-GESLIN, Université de Limoges  
François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique  
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture\* :

Jacques BACHAND, Université du Québec  
Robert DION, Université du Québec à Montréal  
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi  
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill  
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal  
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal  
Anne Martine PARENT, Université du Québec à Chicoutimi  
Paul PERRON, Université de Toronto  
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi  
Lucie ROY, Université Laval  
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal  
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal  
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi, Québec, Canada - G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : [protee@uqac.ca](mailto:protee@uqac.ca). Site Web : [www.uqac.ca/protee](http://www.uqac.ca/protee). Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec - G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4399. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est diffusée sur Érudit, portail des revues savantes ([www.erudit.org](http://www.erudit.org)) et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique.

L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie ICLT.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications pour nos dépenses d'envoi postal. 

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Canada, Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2008

ISSN-0300-3523

## LE TITRE DES ŒUVRES : accessoire, complément ou supplément

**Présentation** / Nycole Paquin 5

POÉTIQUE ET SÉMIOTIQUE DU TITRE MUSICAL / *Claude Dauphin* 11

L'ART DE CONCOCTER DES TITRES EN CUISINE / *Jean-Jacques Boutaud* 23

ACTUALITÉ DU TITRE D'EXPOSITION / *Didier Prioul* 35

DU TITRE LITTÉRAIRE ET DE SES EFFETS DE LECTURE / *Max Roy* 47

MARTIN MÜLLER-REINHART.

UNE ANTICHAMBRE DE L'ÉNIGME. Une présentation de *Michaël La Chance* 59

LA TRILOGIE NORDIQUE DE MOHAMMED DIB :

de l'œuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif / *Nicolas Couégnas* 67

LES TITRES-LES SCULPTURES-LES LIEUX :

une relation d'inter-différence / *Nycole Paquin* 79

## HORS DOSSIER

LE FARDEAU DES MOTS, LE CHOC DES PHOTOS.

L'écriture photojournalistique ou la préséance de l'image sur le texte / *Vincent Lavoie* 89

DE LA « MATIÈRE » DU VISIBLE ET DES ARTS / *Marie Renoue* 99

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 110 NOTICES BIOGRAPHIQUES 113





# SÉMIOTIQUE INTERDISCIPLINAIRE

## Le titre des œuvres: un «titulus» polyvalent

NYCOLE PAQUIN

Ce dossier porte sur le titre des œuvres littéraires, musicales et visuelles et regroupe les réflexions de six chercheurs spécialisés dans des sphères de création différentes. C'est le propre de l'interdisciplinarité de rassembler divers champs d'analyse au sein d'une même visée épistémologique et de surmonter l'apparente incompatibilité des assises théoriques et des méthodes forcément échafaudées sur les caractéristiques particulières des corpus d'étude. S'il n'y a pas de méthode unifiée et éprouvée qui conviendrait à l'étude des titres dans toutes les disciplines, des hypothèses fort éloquentes et convaincantes issues de la linguistique, de la sémiotique littéraire et de la philosophie peuvent être prudemment adaptées à des disciplines connexes, dont les arts visuels et musicaux, où les œuvres ne furent que très rarement abordées sous l'angle de leur rapport à l'intitulé. Mais les recherches récentes dans ces domaines ne peuvent, à leur tour, que «contaminer» la sémiotique qui sait s'accommoder et s'enrichir de la mobilité transversale de nouveaux postulats, dont ceux des auteurs qui ont participé à ce dossier.

Commençons par un retour à l'origine du mot «titre» (du latin *titulus*, marque, inscription) et à son utilisation à travers l'histoire pour tenter d'en retenir un concept, sinon unificateur, du moins directeur. Dans l'Antiquité romaine, le terme *titulus* est déjà étonnamment polyvalent et peut référer à une entité abstraite, une marque de notoriété accordée à une personne, le titre d'honneur étant le *nomen* (Adams, 1987) et le titre particulier l'*appellatio*, tout autant qu'à un «texte-objet». Il désigne, par exemple, le galon identificateur<sup>1</sup> accroché à l'extrémité d'un bâton (*umbiculus*) sur lequel on a enroulé une bande de papyrus constituant le volume (*volumen*) (Hoek, 1981 : 5). Très tôt, on l'emploie comme légende<sup>2</sup> pour définir toutes sortes de supports d'écriture, telle l'épigraphie gravée sur pierre ou sur bois, placardée sur le fronton d'un bâtiment pour annoncer sa mise en vente ou simplement sa fonction commerciale ou religieuse<sup>3</sup>, ou encore l'écriteau de bois brandi par les légionnaires revenant d'une campagne victorieuse et sur lequel on a inscrit le nom des villes matées

1. A. Compagnon rappelle que, dans la Grèce antique, il ne semblait pas nécessaire qu'une œuvre porte un titre auquel on n'accordait d'ailleurs qu'une valeur *flottante*. À Rome, si le titre particularise l'ouvrage, il n'individualise jamais l'auteur; il est strictement élément de classement (1979 : 329).

2. Le mot légende est ici utilisé dans le sens moderne du terme. F. Corblin établit une distinction intéressante entre le titre (s'appliquant à la représentation) et la légende (s'appliquant à l'objet représenté) (1992 : 453).

3. À l'époque médiévale, les pèlerins se rendant à Rome pouvaient se procurer un «guide» (le *Titulus fasciolae*) qui indiquait l'emplacement et le nom des églises où étaient conservées des reliques de martyrs. Voir S. Caggia et P. Gwynne, *The Titulus Fasciolae*. En ligne : <http://www.nerone.cc/nerone/archivio/arch10.htm> (page consulté le 30 octobre 2008).

et le nombre de prisonniers capturés (Rich, 1883). Ce type d'enseigne (*insignia*) sert aussi, couramment, à identifier le ou les crimes perpétrés par un condamné<sup>4</sup> qui doit lui-même la porter à son cou, jusqu'au lieu d'exécution où elle est alors clouée sur la partie supérieure du poteau de supplice juste au-dessus de sa tête<sup>5</sup>. D'où la tradition chrétienne de faire référence à l'inscription accolée à la croix du Christ par les mots *Titulus Crucis* ou simplement « *Le* » *Titulus*<sup>6</sup>. On voit que, malgré différentes affectations, le terme *titulus*, qui désigne à la fois le support et sa graphie, a toujours une double fonction d'indexation et d'identification d'un lieu, d'une personne ou d'un événement.

Or, déjà chez les Romains, quand le *titulus* sert au repérage des volumes, il devient instrument archivistique<sup>7</sup>, gardien de la mémoire, au point où il acquiert une certaine autonomie fonctionnelle en aparté du texte proprement dit. Avec le temps, la fabrication de supports d'écriture mieux adaptés à la manipulation et à la conservation de l'écrit, dont celle du papier, l'apparition de l'imprimerie ainsi que les conséquences de nombreux facteurs techniques, économiques et culturels, entre autres la substitution progressive de la page de titre au colophon de fin de document à partir du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle (1475-1480)<sup>8</sup>, ont fini par donner lieu au format livre que nous avons conservé jusqu'à aujourd'hui, bien que l'informatique ait conduit à des habitudes particulières de titrage. Mais quel que soit le support, le titre demeure la pierre d'assise du catalogage des œuvres, il est toujours garant de la mémoire collective.

Nous pouvons retenir que, à travers les temps, surtout à l'époque moderne, si la force désignative et appellative du titre a été retenue comme clé de voûte de son rapport à l'écrit, on lui a assigné des rôles complémentaires et plus spécifiques, dont ceux d'appeler le texte, de le compléter, de le cadrer, de le dénommer, de le synthétiser, de l'orienter et même d'y suppléer – ces termes n'étant pas des synonymes mais des témoins de partis pris théoriques à la source de débats salutaires. On s'est attardé à la nature du titre, à sa structure, à sa fonction, à sa portée critique, mais toujours on l'a compris comme *mise en présence* et *mise en exergue* du co-texte et c'est peut-être ce rôle contradictoire qui recouvre l'ensemble des titres, peu importe le domaine d'expression.

La rencontre, parfois explicitement incongrue, d'un texte et d'un co-texte ou d'un texte et d'une image, est l'un des sujets d'étude privilégiés par la sémiotique depuis longtemps et l'on pense, entre autres, aux postulats de Roland Barthes qui fut l'un des piliers de l'analyse de la juxtaposition de deux systèmes, particulièrement du texte et de l'image (photographique, publicitaire) sur un même support (1982 : 19). Il faut le souligner, Barthes faisait preuve de circonspection en nuancant ses hypothèses selon les types d'intitulés : titres, légendes

4. Il était également courant d'obliger les esclaves à porter de tels écriteaux. J.-P. Doucet, *Dictionnaire du droit criminel*. En ligne : [http://ledroitcriminel.free.fr/dictionnaire/lettre\\_t\\_detail.htm](http://ledroitcriminel.free.fr/dictionnaire/lettre_t_detail.htm) (page consultée le 30 octobre 2008).

5. De là le mot « en-tête » (d'un texte, d'un traité, etc.) en référence à la coutume de placer l'enseigne au-dessus de la tête du paria lors de sa crucifixion.

6. Il est intéressant de noter l'exclusivité du terme « *Le* » *titulus* pour ne désigner « que » l'inscription clouée sur la croix du Christ. Cette habitude aurait vu le jour à l'époque médiévale.

7. Sur les pratiques archivistiques, on lira le dossier consacré aux « Poétiques de l'archive », dirigé par M.-P. Huglo (*Protée*, vol. 35, n° 3, hiver 2007-2008).

8. Le mot « colophon » vient du grec *kolophon* qui, en plus de signifier le « couronnement, l'achèvement d'une œuvre », aurait été la ville de naissance d'Homère. Le colophon placé à la fin des incunables, ancêtre de l'« achevé d'imprimé », fournissait des indications sur l'imprimeur, le lieu et parfois la date d'imprimerie (Febvre et Martin, 1958 : 122-127). Avec le temps, on a attribué le mot « colophon » à une petite main placée en marge d'un texte et dont F. Récanati a tiré le concept « d'incidence » intertextuelle (1981 : 141). Pour un aperçu de l'évolution des supports d'écriture, on consultera l'ouvrage collectif *L'Écriture mémoire des hommes*, dirigé par G. Jean (1987).

des, slogans, etc., et tenait compte de leur taille graphique, de leur longueur et de leur localisation. Bien que principalement intéressé par les interrelations d'ordre sémantique entre les deux langages, il donnait par là une belle leçon de discernement et encourageait tout analyste, peu importe son domaine d'expertise, à tenir compte de la matérialité même de l'intitulé et à se demander, par exemple : où est le titre ? quelle est sa force de frappe en tant que graphie ? quelle est, dans une conjoncture de représentation particulière, sa fonction d'ancrage ou de relais ?

Bien entendu, d'autres sémioticiens ont insisté sur le pouvoir désignatif du titre selon son emplacement par rapport au co-texte. Antoine Compagnon écrit à cet égard : « Le titre vaut pour le livre, il représente le livre, ou plutôt son contenu au sens très matériel du mot » (1979 : 251). « Le titre est la porte d'entrée du livre » (*ibid.* : 329). C'est dans une optique apparentée que Leo Hoek reprend la problématique du lieu en considérant le titre comme plus-value, objet « artificiel » et inaugural par lequel il conviendrait de commencer l'étude des textes en raison de sa primauté sur tous les autres composants (1981 : 1 et 16). Notons que Hoek insiste sur un aspect du titre souvent négligé, à savoir la dimension socioculturelle des « habitudes » de titrage, comme le fait aussi Colin Symes (1992) qui défend la pertinence d'une contextualisation historique rigoureuse du titre (du livre ou du film) et invite l'analyste à tenir compte de sa valeur « marchande ». Selon ces points de vue, tout un ensemble de facteurs exogènes à l'esthétique du titre participerait de la construction de schémas de sens variables. Dans cette ligne de pensée, Paul Gardner (1992) rappelle qu'il est plus facile de vendre des œuvres visuelles titrées et qu'un changement de titre peut considérablement modifier la perception que l'on en a, réorienter l'interprétation du sujet représenté et, par là, rehausser la valeur de placement économique de l'œuvre. Pour preuve, l'exemple de Vélasquez à qui on avait reproché de ne représenter que des personnages secondaires dans un tableau intitulé *La Dernière Cène*. Sensible à la critique, le peintre acquiesça de bonne grâce et changea le titre pour *La Fête dans la maison de Lévi* à la grande satisfaction de tous !

Nous devons également rappeler les travaux de Gérard Genette<sup>9</sup>, Michel Bernard<sup>10</sup>, Bernard Bosredon (1997), Josep Besa Camprubi (2002), Francis Corblin (1992) et Umberto Eco (1979) qui demeurent fort éclairants, particulièrement à propos de la portée métalinguistique du titre et de son pouvoir de séduction sur le lecteur. Avec raison, on a beaucoup insisté sur la notion d'intertextualité plus ou moins tensive selon des conjonctures particulières<sup>11</sup>, ce qui nous renvoie à la question de l'espace, qui unit et sépare à la fois le titre et l'œuvre (littéraire, visuelle ou musicale), et au concept derridien de la *différance*, du « devenir espace de la chaîne parlée » (Derrida, 1967 : 19) ou imagée qui « rend présentes » (*ibid.* : 205) les choses du monde dans un jeu incessant de renvois.

Bien que ces modèles percutants ne constituent aucunement un bassin homogène et exhaustif d'assises théoriques sur la question, ils reconduisent dans une certaine mesure le sens premier du *titulus*, « marquage », dont la prégnance repose essentiellement sur les relations qu'il entretient avec ce qu'il désigne, le désigné

---

9. Voir G. Genette (1988) et, du même auteur, « Les titres » (1987 : 54-97).

10. Voir M. Bernard (1994), et, du même auteur, « À juste titre. Une approche lexicométrique de la titrologie », *Leximetra* (revue électronique). En ligne : <http://www.cavi.univ-paris3.fr/leximetrica/article/numero1/bernard.htm> (page consultée le 30 octobre 2008). Cet article a paru, en anglais, sous le titre « À juste titre : a lexicometric Approach to the Study of Titles », *Literary and Linguistic Computing*, vol. 10, n°2, 1995, 135-141.

11. Bien que Greimas n'ait pas abordé le titre des œuvres de façon systématique, il faut rappeler son étude exemplaire portant sur les espaces paratopiques et hétérotopiques (1983). À propos de la sémantique tensive, voir J. Fontanille et C. Zilberberg (1998).

éclairant à son tour son annonceur, bien que l'appariement puisse demeurer ambigu en raison de facteurs externes, comme la valeur « publicitaire » du titre. Pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune (1975 : 30), tout titre est porteur d'un « pacte ». Il est donc une entente provisoire ; il signale une trêve entre des langages parfois différents, c'est le cas du titrage en arts visuels et en musique ; il est invariablement *scriptura* destinée à durer et à perdurer mais dont la valeur d'usage repose sur des contextes matériels, historiques et socioculturels particuliers.

Ce sont d'ailleurs ces contingences qui sont mises de l'avant par les auteurs de ce dossier qui réfléchissent sur les conséquences épistémologiques et éthiques d'une analyse contextualisant rigoureusement les cas d'étude dans une visée qualitative plutôt que quantitative. Il faut souligner leur audace, car ils ont abordé des cas inusités et ils me pardonneront de présenter les idées majeures qui se détachent de leurs essais en commençant par leurs propres intitulés... Si tous ces titres *nomment* le type de corpus analysé, musical, culinaire, muséographique, littéraire ou sculptural, ils s'articulent différemment selon l'importance que les auteurs accordent aux fonctions analytique, synthétique ou synchronique du désignatif.

Les titres qui préludent aux études de Claude Dauphin, Jean-Jacques Boutaud et Didier Prioul laissent déjà présager un concept majeur implicitement annoncé : le premier renvoie au *faire entendre*, le deuxième au *faire goûter*, le troisième au *faire croire* et le quatrième au *faire avec* ; tous renvoient donc au *faire ressentir*. Concis, voire incisif, le titre de l'essai de Claude Dauphin, « Poétique et sémiotique du titre musical », situe d'emblée l'analyse du corpus dans la sphère d'une sémiotique musicale et témoigne d'un engagement clair quant à la nature *poétique* des intitulés dans ce domaine de création. Mais c'est dans le texte que l'auteur défend sa position. Il se montre critique à l'égard de l'entendement général selon lequel l'œuvre serait autoréférentielle, indépendante d'un texte, et propose qu'il s'agirait au contraire d'une « efficace symbiose du syntagme littéraire et de la texture musicale », ce phénomène n'étant pas un artifice du *xx<sup>e</sup>* siècle. De l'analyse d'un corpus trans-historique, il fait ressortir deux grandes catégories d'intitulation : les titres qui désignent l'allure progressive du mouvement musical intérieur sont *antonymes*, ils aspirent à *connoter* ; ceux qui renvoient à une réalité extérieure et annoncent une métaphore sonore des faits évoqués sont *référentiels*, ils inclinent à *dénoter*. Mais Dauphin insiste : le titrage des œuvres est « un procédé foncièrement évolutif [...] auquel il serait bien présomptueux de prétendre fixer des limites ».

Dans l'optique de Boutaud, « L'art de concocter des titres en cuisine », les titres des traités culinaires et des livres de recettes, et même des sites Internet spécialisés sur le sujet, sont l'occurrence d'un système. L'auteur le dit lui-même : « il s'agira donc de retrouver un principe organisateur et des logiques signifiantes qui éclaireront les dimensions sémiotiques du monde culinaire ». Son propre intitulé en atteste : le titrage est un « art », on pourrait dire une *inventio*, un mode discursif de mise en scène (et mise en sèmes) qui s'articule à plusieurs niveaux (substantiel, référentiel, thématique, technique et opératoire, identitaire, situationnel) où se profilent une image, une « symbolique du goût », « un *ethos* partagé ».

C'est également de passions qu'il s'agit dans l'étude de Didier Prioul, « Actualité du titre d'exposition », et la concision même de l'intitulé accuse la fonction primordiale du titre des expositions dont la force de frappe réside dans leur « actualité ». Ce terme reflète l'hypothèse posée par Prioul à l'effet que « l'organisation titulaire de l'exposition [...] s'inscrit en fait dans des régimes d'historicité complexes qui se trouvent simplement obscurcis par l'usage d'un métalangage », lequel doit composer avec le double registre du monde de l'art et de l'univers mondain. Mais, quels que soient les ajustements ponctuels, l'imbrication de fonctions désignative,



métalinguistique et séductrice, celle-ci étant la plus importante, le titre de l'exposition est un « *faire croire* et [un] *faire sentir* pour réussir à *faire ensemble* ».

Faire ensemble mais aussi « faire avec », tel est le postulat déclaré par l'intitulé de l'étude de Max Roy, « Du titre et de ses effets de lecture », dont le tout premier mot, lui-même contraction annonciatrice du point de départ (il s'agit du...), combiné à la promesse avouée de réfléchir sur les effets de lecture, acquiert une telle portée conative qu'il équivaut en quelque sorte à un « tu ». L'auteur insiste lui-même : « le titre commande une inférence interprétative qui doit être révisée à l'usage du texte ». La lecture de cet essai éclaire en effet les implications annoncées en en-tête quant à la manière dont le périphrase « dispose le lecteur », agit sur son imaginaire, fait appel à un savoir partagé et établit un climat de connivence – ce travail d'inférence ne pouvant cependant être vérifié qu'à l'aveu du lecteur. En ce sens, conclut Roy, tout titre « est générateur de significations » ; il est un « déclencheur du processus sémiotique ».

Nicolas Couégnas a formulé un titre beaucoup plus détaillé qui fonctionne déjà comme un « petit traité », en ce qu'il renseigne sur un ensemble considérable de concepts juxtaposés et établit une rythmique dont la valeur déclarative n'apparaît cependant qu'à la lecture du co-texte. S'il ancre *a priori* l'analyse du corpus dans un paradigme théorique majeur, le titre « La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'œuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif » laisse déjà planer l'idée d'une certaine fugacité, d'un « parfum » sémantique qui se dégage(ra) du corpus grâce à la mise en opération d'un modèle analytique spécifiquement axé sur les relations tensives. Couégnas écrit en introduction : « l'œuvre colore l'interprétation des titres », et c'est ce qu'il fait valoir en faisant ressortir les contingences d'intertextualité et d'interculturalité de la trilogie dibienne et en les rabattant sur le titre des romans. Dans la mesure où Couégnas reprend systématiquement l'ordre des termes de sa propre ouverture titulaire, celle-ci fait après coup figure de « table des matières » qui se déploie sur la chaîne des sous-titres, chacun agissant comme stabilisateur des concepts annoncés.

Intertextualité et plus précisément mouvance endogène et convection sont les principaux concepts qui se dégagent du titre de l'étude de Nycole Paquin, « Les titres-les sculptures-les lieux : une relation d'interdifférance », où la juxtaposition non hiérarchisée des trois premiers termes à la fois séparés et reliés par les traits d'union atteste par avance qu'ils participent d'un système ininterrompu de renvois : en *différance*, le mot même avertissant d'une pratique analytique derridienne. L'auteure se penche sur un corpus récent d'œuvres sculpturales et installatives, dont la caractéristique majeure est le mélange incongru des mots, des formes et des sites et en dégage des catégories d'appariement qui s'avèrent être d'une telle exaltation qu'il en revient au spectateur de « titrer » le non-dit et le non-imagé, se différenciant « ailleurs » en discontinuité des substrats.

Mais laissons Antoine Compagnon conclure en notre nom cette mise en contexte du dossier : « rêver d'écrire des livres (ou de livres à écrire), c'est d'abord rêver des titres » (1979 : 332).

# RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAMS, H. [1987] : « Titles, Titling, and Entitlement to », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, 8-21.
- BARTHES, R. [1982] : *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris Seuil, coll. « Tel Quel ».
- BERNARD, M. [1994], *De quoi parle ce livre?*, Paris, H. Champion;
- [1995] : « À juste titre. Une approche lexicométrique de la titrologie », *Lexicometra*. En ligne : <http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/article/numero1/bernard.htm> (page consultée le 30 octobre 2008).
- BOSREDON, B. [1997] : *Les Titres des tableaux. Une pragmatique de l'identification*, Paris, PUF.
- CAGGIA, S. et P. GWYNNE [s.d.] : *The Titulus Fasciolae*. En ligne : <http://www.nerone.cc/nerone/archivio/arch10.htm> (page consultée le 30 octobre 2008).
- CAMPRUBI, J. B. [2002] : « Les fonctions du titre », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, PULIM, 7-36.
- COMPAGNON, A. [1979] : *La Seconde Main ou le travail de l'écriture*, Paris, Seuil.
- CORBLIN, F. [1992] : « Démonstratifs et nomination », dans M.-A. Morel et L. Danon-Boileau (dir.), *La Deixis*, Paris, PUF, 439-456.
- DERRIDA, J. [1967] : *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DOUCET, J.-P. [s.d.] : *Dictionnaire du droit criminel*. En ligne : [http://ledroitcriminel.free.fr/dictionnaire/lettre\\_t\\_detail.htm](http://ledroitcriminel.free.fr/dictionnaire/lettre_t_detail.htm) (page consultée le 30 octobre 2008).
- ECO, U. [1979] : *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset.
- FEBVRE, L. et H.-J. MARTIN [1958] : *L'Apparition du livre*, Paris, Albin Michel.
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- GARDNER, P. [1992] : « Do Titles Really Matter? », *Art News*, vol. 91, n°2, 92-97.
- GENETTE, G. [1987] : *Seuils*, Paris, Seuil;
- [1988] : « Structure and Functions of the Title in Literature », trad. de B. Crampé, *Critical Inquiry*, n°14, 692-720.
- GREIMAS, A.J. [1983] : *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- HOEK, L. H. [1981] : *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton.
- JEAN, G. (dir.) [1987] : *L'Écriture mémoire des hommes*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes ».
- LEJEUNE, P. [1975] : *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- RÉCANATI, F. [1981] : *Les Énoncés performatifs : pour une contribution à la pragmatique*, Paris, Propositions.
- RICH, A. [1883] : *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*. En ligne : [http://www.mediterranees.net/civilisation/Rich/Articles/Armee\\_romaine/Insignes/Titulus.html](http://www.mediterranees.net/civilisation/Rich/Articles/Armee_romaine/Insignes/Titulus.html) (page consultée le 30 octobre 2008).
- SYMES, C. [1992] : « You Can't Judge a Book by its Cover : The Aesthetics of Titles and other Epitextual Devices », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 26, n°3, 17-26.

# POÉTIQUE ET SÉMIOTIQUE DU TITRE MUSICAL

CLAUDE DAUPHIN

On considère comme une certitude esthétique que l'œuvre musicale dite pure<sup>1</sup>, c'est-à-dire indépendante d'un texte poétique ou d'un livret, ne renvoie, en dernière analyse, qu'à elle-même. Michel de Chabanon, esthète subtil de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, formule admirablement ce *topos* autonymique de la musique qu'il a été probablement le premier à entrevoir : « Les sons [...] ne sont pas l'expression de la chose, ils sont la chose même » (1969 : 168).

La certitude esthétique vacille pourtant lorsque certains textes littéraires, réels ou imaginaires, apposés à l'œuvre musicale, interfèrent avec l'axiome de l'autonymie musicale. C'est le cas lorsque la musique orchestrale accompagnée d'arguments narratifs appelés « programmes » se présente dans le genre de « symphonies à programme » ou de « poèmes symphoniques » qui a fait la fortune de maints compositeurs. Stravinsky lui-même, qui considérait « la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de nature, etc. » (2000 : 69-70), a marqué l'histoire de cet art en donnant naissance aux œuvres orchestrales les plus évocatrices d'extériorité que l'on puisse imaginer. Arrimées au départ à des arguments de ballet, des œuvres comme *L'Oiseau de feu* (1910), *Pétrouchka* (1911) et *Le Sacre du printemps* (1913) mènent depuis une inépuisable carrière de musique d'orchestre dynamisée par le souvenir des contes populaires russes qui les ont inspirées. De tels récits se sont imprimés en filigrane de la texture orchestrale ; ils orientent la réception de l'œuvre, forçant l'auditeur à décoder dans la musique entendue une histoire inscrite dans les sonorités instrumentales associées à des images, à des idées, voire à des intrigues et à des scénarios aussi authentiquement fantasmés que sont réelles les ondes qui affluent à nos tympanes.

Est-ce à dire que, pour écouter aujourd'hui *Le Sacre du printemps*, nous devrions avoir l'argument du ballet en mémoire ou devant les yeux ? Non ! Le mélomane averti évite plutôt d'appeler la littérature au secours du musical ; il abhorre d'être contraint à une translation apparentée à la synesthésie : une transcription littéraire qui rendrait intelligible ce que la musique chante. Les titres des parties de l'œuvre suffisent à guider l'évolution de l'action et à stimuler en deux temps et douze

scènes dramatiques l'imagination de l'auditeur :

1. *Le Baiser à la terre* : a) « Augures printaniers », b) « Danse des adolescentes », c) « Jeu du rapt », d) « Rondes printanières », e) « Jeu des cités rivales », f) « Cortège du Sage », g) « Danse de la Terre » ;
2. *Le Grand Sacrifice* : a) « Cercle mystérieux des adolescentes », b) « Glorification de l'élue », c) « Évocation des ancêtres », d) « Action rituelle des ancêtres », e) « Danse sacrale ».

Cette efficace symbiose du syntagme littéraire et de la texture musicale n'est pas un artifice du XX<sup>e</sup> siècle : le programme de la *Symphonie fantastique* (1830) ; qui narrait les visions délirantes d'un jeune musicien noyé dans les vapeurs de l'opium, était non pas donné à l'auditeur mais publié dans les journaux les jours précédant le concert selon le vœu de Berlioz. Le spectateur arrivait dans la salle tout « préparé » à décoder l'œuvre, à laisser voguer son imagination « chargée » sur les parties du drame musical. Le menu du « spectacle sonore », disons le « programme de la soirée », ne comportait que les titres, efficaces évocations des péripéties du héros :

1. « Rêveries et Passions » ; 2. « Un Bal » ; 3. « Scène aux champs » ; 4. « Marche au supplice » ; 5. « Songe d'une nuit de sabbat ».

Ainsi se présente le titre d'une œuvre musicale : texte minimal, mot-clé, syntagme apposé en regard du discours sonore, visant à le décrire ou à le doter d'une charge narrative ou d'une intention allégorique. Dans cet article, je me propose de tracer les contours des différentes sortes de titres que l'on retrouve en tête des œuvres du répertoire instrumental. Malgré leur apparente infinité, ils se résument dans mon esprit à deux types : *primo*, ceux qui désignent l'allure expressive du morceau musical, son mouvement intérieur même et que j'appelle, en raison de cette intime allégorie du mot et de la chose, *autonymes* ; *secundo*, ceux qui, renvoyant à une réalité extérieure, annoncent dans l'œuvre une métaphore sonore des faits évoqués. Je les nomme *référentiels*. Les titres autonymes aspirent à *connoter* dans le geste musical

immanent des attitudes cinétiques observables physiquement ou intériorisées dans la conscience. Les titres référentiels inclinent à *dénoter* dans le *continuum* musical une poétique de faits, d'arguments, d'incidents, de caractères psychologiques même. Tous deux concourent au resserrement du sens, à l'accomplissement sémiotique du discours musical.

J'éviterai très volontairement d'inclure dans cette étude les genres mixtes, c'est-à-dire ceux où la musique est tissée avec un texte littéraire chanté ou déclamé : hymne, *Lied*, chanson, mélodie accompagnée, opéra, mélodrame. Dans ce genre d'œuvres, on comprendra que le titre étend à la musique une signification d'abord inscrite dans un texte rituel, poétique ou dramatique. Des titres d'opéra, on serait toujours en droit de préciser l'origine littéraire (*Manon Lescault* de Puccini, d'après le roman de l'abbé Prévost ; *Il Barbiere di Siviglia* / *Le Barbier de Séville*, de Rossini, d'après la pièce de Beaumarchais). Ces affiliations de la musique au littéraire sont aussi évidentes dans le *Lied* allemand (*Die Schöne Müllerin* / *La Belle Meunière*, de Schubert, sur des poèmes de Wilhelm Müller) que dans la mélodie française (*La Bonne Chanson*, de Fauré, sur les poèmes de Paul Verlaine). Elles sont présentes d'emblée dans la messe, le *requiem*, l'oratorio, la passion, la cantate, le motet, le *Te Deum*, l'*anthem*, le *magnificat*, le psaume, l'hymne et l'ode, que ces sortes de musique sacrée, si prisées dans les concerts spirituels, conservent leurs titres génériques ou qu'elles s'adaptent aux intentions du compositeur ou à la dédicace de l'ouvrage.

Mais avant d'entrer dans une analyse des procédés propres à chacune des deux sortes d'intitulation des œuvres musicales, je m'arrêterai un moment à d'autres généralités. Toutes ces considérations préliminaires permettront, je l'espère, de concevoir combien l'intitulé de l'œuvre musicale appartient à un univers conceptuel différent du monde symbolique de la musique. L'intitulation revient à créer un complexe hétérogène vers lequel se tournent tous les espoirs du mélomane et même du musicien de voir s'accomplir le miracle de la révélation du sens indicible de la musique.

## FONCTIONS ET PROPRIÉTÉS DU TITRE MUSICAL : LE PARADOXE DE L'ÉPHÉMÈRE ET DE L'ÉTERNITÉ

La première fonction du titre serait d'exprimer une recherche de congruence entre les mots du langage et le flux inarticulé<sup>2</sup> de la musique visant ainsi à conférer au discours musical une dimension poétique et «largement» significative, apte à combler l'absence de référent. L'adverbe italien «*Adagio*», signifiant «aisément, à une allure modérée», n'aurait que ce sens restreint dans le langage courant, sens qui pourrait être nuancé par le contexte de son emploi. Mais, en musique, l'état de grâce évoqué par ce seul mot prend valeur de méditation sonore, révélatrice d'une sérénité ponctuée par le rappel des tourments qui en ont motivé l'aspiration, et du bonheur éprouvé à son accomplissement. En fait, il n'y a rien d'explicite dans le tissu sonore de la page pour orchestre à cordes de Samuel Barber qui porte ce seul mot pour titre, sinon des pensées qui, selon le mot de Mendelssohn, «ne sont pas trop vagues [...] pour être saisies par la parole, mais au contraire, trop précises pour cela»<sup>3</sup>: tout un univers d'indicibles.

L'intitulation d'une œuvre consisterait, en second lieu, à lui assigner une identité symbolique permettant de la reconnaître, de l'appeler, de la désigner parmi la myriade d'artefacts dont les civilisations humaines sont parsemées. Le titre assigne à l'œuvre une place dans le catalogue patrimonial de l'humanité en la dotant d'identité et de pérennité. Cette matérialisation symbolique exercée par le titre s'avère d'autant plus prégnante que les propriétés perceptibles de l'objet désigné sont évanescences. Ce paradoxe s'exerce tout particulièrement sur les arts de la scène. Pour la danse, le théâtre et la musique, le temps représente le paramètre essentiel de leur actualisation. Ces formes de production aspirent à l'éternité en dépit de leur incarnation éphémère qui coïncide avec le temps de la représentation de l'œuvre. Qu'importe que l'œuvre soit condamnée au mutisme si l'icône de son seul nom permet de l'évoquer encore. La fonction du titre réside en cette «capacité de représenter l'absent» qui, selon Jean Paulus, serait le principal attribut du symbole (1972: 21).

Privée de l'incontournable dimension spatiale qui tempère la tyrannie du temps comme au théâtre et en danse, la musique semble livrée à l'éphémère. Confrontée à sa fugitive temporalité, elle conduit à une vertigineuse réflexion ontologique qui se cristallise, entre autres, dans l'intitulation de l'œuvre. S'il peut être difficile de définir la matérialité de l'œuvre scénique manifestée sous différentes formes – un manuscrit d'auteur, sa reproduction, son contenu, sa mise en scène, son interprétation –, l'équivoque s'amplifie dans le cas de la musique où la pièce peut être esquissée, interprétée par tout un chacun sur un instrument qu'il maîtrise peu ou prou, en chantant, en fredonnant ou en sifflotant tout ce que sa mémoire lui permettrait d'en restituer. Laquelle de ces exécutions détient le certificat d'authenticité d'un morceau de musique? À laquelle pourrait-on le contester? En effet, comme l'a si bien démontré Roman Ingarten:

*L'œuvre musicale, en tant qu'objet de la perception esthétique, n'est pas en elle-même un événement réel ou un objet réel. Selon son contenu qui seul devient visible au moment de la perception esthétique, elle ne se relie causalement à aucun processus, à aucun fait réel. Par contre, chaque exécution de l'œuvre musicale est réelle. (1989: 80-81)*

À l'objection de l'appartenance de l'œuvre à une culture, à une époque, à une société, aux considérations sociologiques qui la font ranger parmi les produits et les faits générés «par la trame de la vie d'une époque historique» (*ibid.*: 81), Ingarten réplique:

*Tout ce qui est créé dans un temps donné ne doit pas nécessairement, par ce fait, être quelque chose de réel. L'arc-en-ciel, par exemple, provient de causes réelles dans un temps déterminé, mais en soi, n'est rien de réel. (Ibid.)*

La métaphore est saisissante: la brièveté et l'impalpabilité de l'œuvre musicale la mettent dans la situation d'un phénomène purement illusoire. Tout art consiste bien sûr à créer l'illusion, mais cette création s'incarne dans des masses, s'implante dans un espace, se matérialise dans l'illusion même de défier le



temps et non se fondre en lui comme le fait l'art des sons.

Face à l'inévitable domination du temps sur les êtres, les choses et les phénomènes, demeure le mince espoir de leur appellation, car il s'avère que cette symbolisation prolonge la mémoire d'une existence même après son évanouissement. Le titre permettrait ainsi de conjurer la fuyante temporalité qui condamne la musique à une *abstraite matérialité sonore* et la fait perpétuellement osciller entre *incarnation* et *volatilité* à l'image même du message plurivalent qu'elle délivre. Le dernier recours de la musique à l'existence consisterait justement à sonoriser l'écoulement du temps en créant des repères événementiels faits de motifs rythmiques, de thèmes mélodiques, de zones de timbres et d'ambiances harmoniques que nous appelons «l'œuvre».

Ces enjeux ontologiques se traduisent bien prosaïquement dans la fonction classificatoire perceptible au premier plan de l'intitulé musical. La préoccupation taxinomique décline ces termes désignatifs si courants dans les intitulés musicaux : terme générique (symphonie ou sonate), terme ordinal dans la chronologie des productions du compositeur (*opus*), terme ordinal dans un recueil comportant plusieurs œuvres (numéro), à quoi l'on ajoute encore la tonalité et les instruments auxquels l'œuvre est destinée. L'on est en présence d'une arborisation. Ainsi, le *Concerto* dit «*Empereur*» de Beethoven ne sera correctement désigné qu'avec la mention de ses entités concertantes, «*pour piano et orchestre*», suivie de son numéro ordinal parmi les cinq œuvres de cette espèce retenues au catalogue du compositeur, «*numéro 5*», à quoi il convient encore d'ajouter la tonalité principale des mouvements extrêmes, «*en mi bémol majeur*», sans oublier le numéro de l'œuvre au catalogue, «*opus 73*». Il est à remarquer que le compositeur refusait énergiquement cette épithète impériale apocryphe attribuée à son dernier concerto de piano. Mais du public, de la critique et des éditeurs, les voix se sont élevées pour encourager cette nouvelle surenchère et en affubler une appellation déjà surchargée.

Comment justifier cette ramification désignative sinon par le caractère «impalpable» de l'œuvre sonore? En comparaison, l'intitulé d'une peinture contemporaine du *Concerto Empereur* (1809-1811) ne serait point pourvu d'autant de paramètres désignatifs. *La Grande Odalisque* (1814) d'Ingres n'a besoin d'autre parure que son titre pour la désigner. Si d'aventure d'autres informations accompagnaient l'intitulé, ce serait pour indiquer le musée qui possède le tableau, le Louvre en l'occurrence, et sa localisation à Paris afin d'orienter le public vers la femme nue négligemment allongée sur son récamier. Cette matérialité de l'œuvre picturale originale assure sa pérennité et clame sa réelle présence en un lieu donné. Les amateurs vont la voir pour le plaisir de rêver, comme les auditeurs s'empresseront d'aller écouter l'*Empereur* de Beethoven, une œuvre en revanche dotée d'ubiquité, puisque pouvant être exécutée simultanément à Montréal, à New York ou à Chicago par des orchestres concurrents dirigés par des chefs rivaux qui ne se seraient point consultés. Il importe que des symboles iconiques forts assurent un certain contour à ces mouvantes conformités sonores dont la consignation originale, le manuscrit autographe conservé à la bibliothèque d'État de Berlin, n'a probablement jamais été vue par les musiciens qui l'exécutent.

#### REFLETS DE L'AUTONYMIE MUSICALE DANS L'ARBRE DU TITRE

Tel se présente le titre musical dans sa morphologie arborescente qui ne se limite point à l'énonciation du genre : *suite*, *partita*, *toccata*, *sonate*, *symphonie* ou *concerto*. Les titres de cette sorte ont été fréquemment associés aux œuvres instrumentales pures, c'est-à-dire dénuées de prétention picturale ou programmatique. Très prisées dans les périodes baroque, classique et romantique caractérisées justement par la profusion des compositeurs et l'abondance des œuvres, ces dénominations génériques peuvent effectivement sembler dépourvues d'imagination poétique et ne receler que des indices formels gommant toute préoccupation expressive.

En réalité, elles participent de la congruence entre syntagme littéraire et discours musical. Elles sont à l'expression musicale ce que la *figure* est au *sublime*, comme l'exprimait le pseudo-Longin (I<sup>er</sup> ou III<sup>e</sup> siècle): «si les Figures soutiennent naturellement le Sublime, le Sublime de son côté soutient merveilleusement les Figures» (1995: 103).

Les rares auteurs qui se sont penchés sur la définition des intitulés de l'œuvre musicale ont eu tendance à dénigrer la pratique des titres «génériques». Telle est en tout cas la position de Françoise Escal qui marginalise visiblement la valeur de ces appellations «d'époque ancienne» auxquelles elle dénie toute «valence poétique» (1996: 192). Elle dénonce leur «pauvreté lexicale» et constate qu'il est [...] difficile de parler de rhétorique ou de poétique des titres baroques et classiques: ils sont brefs, ne comportent ni chiasme, ni antithèse, ni oxymore ou paronomase. Un seul mot suffit en général, et c'est un substantif. (Ibid.: 204)

Escal parvient à une conclusion aussi dépréciative parce qu'elle ne considère que le paramètre générique des titres arborescents. Y font suite pourtant des compléments autrement significatifs qui désignent justement l'espace chiasmatique et antithétique du discours musical lui-même. Une œuvre relevant du genre «concerto» génère des espèces du type «grosso», «ripieno» ou «solo», qui se découpent en des moments d'allure spécifique, alternatifs et contrastants, sous-titrés *Allegro*, *Largo*, *Presto* ou des variantes nuancées de ces indications cinétiques. Il importe de compléter la nomenclature initiale en regardant au-delà de la prime mention du genre pour comprendre comment ces titres étagés épousent la poétique de la composition sonore. Cela rappelle les taxinomies botaniques: *Iris cristata* «Alba» et *Iris germanica* «Florentina». La désignation du genre est suivie de l'espèce et, dans ce dernier groupe, on nomme les individus. Il s'agit bien là d'une poétique formaliste de l'intitulation particulièrement adaptée au médium musical: une pratique descriptive, taxinomique, je le concède, mais combien révélatrice des prérogatives autonymiques de la musique.

Si l'art du titre autonymique comporte un enjeu ordinal, il faut d'abord comprendre qu'il s'agit là d'une survivance symbolique visant à désigner le principe premier de musique. En effet, et malgré les nuances qu'impose la distinction entre la *mousiké* de l'Antiquité et les conceptions de la musique dans la civilisation occidentale «moderne», on ne peut oublier que les théoriciens grecs définissaient la *mousiké* comme mise en ordre du monde, à telle enseigne que le mot lui-même pouvait être synonyme d'encyclopédie. Toute pratique de la musique semble porter en son essence les stigmates de cette taxinomie matricielle. Stravinsky s'accroche d'ailleurs à ce principe premier en stipulant que «le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris surtout un ordre entre l'homme et le temps» (2000: 72). Le titre ne serait que l'insigne du rituel d'accomplissement de l'*ordo mundi* dans le discours musical.

Conséquemment, l'autonymie de la musique reflétée dans l'intitulé énonce une passion formaliste qui constitue un second niveau du rapport des compositeurs aux œuvres. Escal acclame la musique contemporaine parce qu'elle

[...] se déclare jeu de formes, et les titres alors essaient de décrire et d'expliquer des processus compositionnels, ils ne signifient plus le sujet de l'œuvre mais l'œuvre comme objet. (1996: 213)

J'abonde dans le même sens avec la réserve toutefois que cette «objectivation» reconnue dans l'intitulation des œuvres nouvelles ne s'oppose pas à la tradition d'autonymie mais, bien au contraire, la poursuit. C'est en considérant leurs œuvres comme objets que les compositeurs italiens et allemands des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles manifestaient à leur égard la passion du classement de leurs formes par l'annonce de leurs genres en déclinant les espèces de leurs subdivisions. Ces énoncés préparaient l'auditeur à se projeter symboliquement dans l'individuation du mouvement musical. Dans leurs pratiques d'intitulation autonymes, les compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle s'appuient sur des représentations symboliques

tout à fait semblables à celles de leurs devanciers. Les formules de désignation formelles se sont simplement diversifiées avec la multiplication des formes résultant d'associations plus serrées avec d'autres sphères de la représentation symbolique, comme les mathématiques et la géométrie. Comme Escal en convient d'ailleurs, Olivier Messiaen (1908-1992), en intitulant l'une de ses œuvres *Modes de valeurs et d'intensité*, ne procède pas autrement que le Bach du *Das Welltempierte Clavier* / *Le Clavier bien tempéré* ou du *Die Kunst der Fugue* / *L'Art de la fugue*. Ces vocables signalent une même intention révélatrice de l'élaboration formelle et technique de l'œuvre.

#### L'INTITULATION RÉFÉRENTIELLE :

##### UNE POÉTIQUE FRANÇAISE DE LA MUSIQUE

Force est de constater cependant que la désignation de l'œuvre dans son genre, sa forme et ses modalités expressives intrinsèques relève d'une pratique prédominante dans les traditions italiennes et allemandes, du moins jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. De leur côté, les compositeurs français, de la Renaissance à nos jours, privilégient l'intitulation relative à des sujets extérieurs à l'œuvre. La conception française de l'intitulé semble à la limite représenter une forme de déni de l'autonymie musicale. Elle instaure un parti pris référentialiste qui rapproche la musique du figurisme en peinture. Elle invite l'auditeur, à tout le moins, à associer le discours musical à des référents extérieurs audibles, visuels, voire narratifs. Cette recherche française de la caractérisation ouvre un tout autre horizon à la poétique musicale. Son esthétique transcende les époques puisqu'on la retrouve intacte dans la célèbre « fantaisie zoologique » de Camille Saint-Saëns, *Le Carnaval des animaux* (1886), chez Darius Milhaud, « *La Création du monde* » (1919), « *Le Bœuf sur le toit* » (1923) et chez Messiaen, « *Des canyons aux étoiles* » (1974). Elle ne s'est bien sûr pas limitée à la France, car certains compositeurs allemands – Telemann, Haydn et Strauss<sup>4</sup> – ou italiens – Vivaldi, Respighi<sup>5</sup> – ont cédé à son attrait. En outre, sa poétique est partagée par d'autres nations comme l'Angleterre<sup>6</sup> ou la Russie<sup>7</sup>. Mais son épice centre demeure la France.

Le privilège accordé par les Français à l'allusion externe s'impose déjà à la Renaissance. Les compositeurs d'alors empruntaient les titres fleuris de leurs chansons polyphoniques aux premiers vers des poèmes de Du Bellay, de Baïf et de Ronsard. Du « Prince des poètes » de La Pléiade, Anthoine de Bertrand (1510-1577) a mis en musique *Les Amours de Cassandre* où les titres des sonnets sont plus évocateurs les uns que les autres : « Je parangonne au Soleil que j'adore », « Ce ris plus doux que l'œuvre d'une abeille », « Certes mon œil fut trop aventureux ». Mais sitôt que la pièce se prêtait à une parodie instrumentale, comme l'habitude s'affirmait de plus en plus avec l'essor de la lutherie, l'allusion au poème était supplantée par des titres qui n'avaient de la désignation générique que l'apparence. L'incipit des trois sonnets de Ronsard tout juste cités aurait pu donner prétexte à des compositions, pour le luth ou pour la viole de gambe, intitulées *pavane*, *fantaisie* ou *gaillarde*. Loin de se limiter à désigner des genres musicaux, chacune de ces appellations entraîne dans son sillage d'autres valeurs sémantiques : *pavane*, c'est-à-dire avec fierté, arrogance, en faisant étalage de sa parure à la manière du paon ; *fantaisie*, c'est-à-dire à l'improvisiste, selon l'humeur ou le goût du moment ; *gaillarde*, c'est-à-dire de façon vive, osée, à la limite licencieuse. Ce faisant, ces trois génériques connotent aussi bien des gestes et des attitudes physiques cristallisés dans la danse que des conduites morales ou des états d'âme que la musique prétend caractériser. Ainsi l'intitulation française fait-elle converger deux faisceaux de significations – l'une physique, l'autre morale – qui soutiennent un argument-récit stylisé dans la représentation musicale.

C'est dans ce cadre esthétique fondé sur une poétique référentielle que s'inscrit l'expérience musicale française. Cette dernière se modélise par la figure et le récit. Alors, le discours musical incline à s'associer des faits situés au-delà du tissu sonore perceptible. Sa conjugaison avec la nomenclature des danses et avec les syntagmes littéraires devient alors inéluctable. L'étude de l'intitulation des pièces du répertoire français prend, dans cette perspective, une valeur exemplaire.

## LA DANSE COMME FIGURE DE L'INTITULÉ RÉFÉRENTIEL

Quelle place occupe la nomenclature chorégraphique dans ce complexe d'adéquations instaurées par l'intitulation référentielle et le discours musical immanent? La *suite* représente le genre originel où s'organise l'opération référentielle activée par l'intitulé des morceaux qui la constituent. Elle est d'abord reconnaissable par le nombre de ces derniers, habituellement supérieur aux trois mouvements réglementaires qui façonnent la sonate ou les quatre qui modèlent la symphonie. En outre, tout au long de la période baroque (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles), les parties de la *suite*, précédées d'un *Prélude*, rapportées à une tonalité unique ou à des tonalités adjonctives, étaient désignées par des titres de danses: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Menuet*, *Rondeau*, *Gigue*. L'*Allemande*, à quatre temps, lente et bien affirmée, n'est pas une danse allemande comme son titre pourrait le laisser croire. Cette désignation traduit plutôt une perception française de la nation voisine d'outre-Rhin, car la danse paysanne réellement allemande, le *Ländler*, à trois temps, plutôt légère, anticipe la valse. La *Courante* symbolise l'Italie d'où on la croit issue. Sa métrique ternaire composée la prédispose à être prompte et fluide, courante, comme le dit son nom; en quoi elle s'apparente aux genres de la musique méridionale comme la sicilienne et la tarentelle. La *Sarabande*, à trois temps marqués, progresse lentement, grave, imposante et orgueilleuse, avec ses motifs en arabesque dévoilant ses origines hispano-mauresques. Le *Menuet*, à trois temps fluides, subtil et élégant, suggère les choses délicates et les personnes menues. Il pastiche les allures des nobles. Le *Rondeau*, binaire, tournoie, naïf et léger, comme une ronde d'enfants. La *Gigue*, binaire, sautillante, capricieuse et frondeuse comme le sont ces capricornes pourvus de gigots. Elle symbolise les peuples d'outre-Manche.

Le spectacle intérieur auquel convie la *suite instrumentale* est celui du caractère des nations et, à l'intérieur de ces dernières, de l'affectation des aristocrates et du naturel des paysans. Image des peuples et de leur hiérarchie sociale, la *suite*

*instrumentale* corrobore une passion ethnologique et sociologique proprement française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, comme en témoignent ces thématiques dans les œuvres littéraires de La Bruyère (*Les Caractères*), de Montesquieu (*L'Esprit des Lois*, *Les Lettres persanes*), de Voltaire (*Zadig*, *Candide*, *L'Ingénu*). Genre éminemment français, la *suite* fournit aux compositeurs des autres nations un champ d'exercice compositionnel très valorisé en une époque où la reconnaissance du métier requiert une maîtrise de trois grands styles nationaux: italien, allemand et français. Depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les compositeurs italiens s'ingéniaient à réaliser des versions instrumentales des *canzone francese* en caractérisant les attitudes physiques et les comportements moraux musicalisés par des intitulés chorégraphiques. Pour eux comme pour les Allemands, la caractérisation représentait déjà une typologie française. C'est dans leur sillage qu'Arcangelo Corelli (1653-1713) et Johann-Sebastian Bach (1685-1750) ont pu asseoir leur réputation de musiciens européens en démontrant par leurs *suites de danses* qu'ils maîtrisaient l'art français de la caractérisation musicale<sup>8</sup> aussi bien que l'univers clos de la sonate et de la toccata.

## LE PORTRAIT COMME CARACTÉRISATION MORALE: LA FIGURE DE COUPERIN «LE GRAND»

Si le titre référentiel, inductif de l'œuvre, puise son origine dans une pratique bien française dessinée depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, il prend un tournant décisif et autrement affirmé avec la manière éblouissante dont François Couperin II (1668-1733), dit «le Grand», en a usé. Pour mettre en relief cette attention portée à l'intitulation référentielle généralisée dans la musique française depuis Couperin, le musicologue Pierre Saby utilise cette expression on ne peut plus pertinente: «l'artisanat du titre» (2008). Couperin justifie cette désignation par ses propos dans la préface du premier de ses quatre livres de *Pièces de clavecin*; il y dévoile son ambitieux projet de faire de ses *suites* une galerie de portraits:

*J'ai toujours eu un objet en composant toutes ces pièces: des occasions différentes me l'ont fourni. Ainsi les Titres répondent*

*aux idées que j'ay eues; on me dispensera d'en rendre compte; cependant [...] il est bon d'avertir que les pièces qui les portent sont des espèces de portraits qu'on a trouvé quelques fois assés ressemblans sous mes doigts, et que la plupart de ces Titres avantageux sont plutôt donnés aux aimables originaux que j'ay voulu représenter, qu'aux copies que j'en ai tirées.*

(1980: 10)

Il ressort de l'attentive observation accordée à son entourage quatre *Livres de Pièces de clavecin* (1713-1730) comportant vingt-sept cycles de tableaux sonores où chaque intitulé épingle une intention postulée par le compositeur pour sa figuration musicale. Couperin emploie le mot *ordre* pour désigner ses *suites* aux dimensions très fantaisistes. En réalité, chacun de ces *ordres* commence par décliner les attributs ordinaires de la *suite* pour s'en éloigner ensuite. Les trois premiers *ordres* annoncent la manière en caractérisant l'appellation convenue de plusieurs des danses par un titre adjoint. Ainsi, l'Allemande sera tantôt «Auguste», «Laborieuse», «Ténébreuse»; la Sarabande, «Majestueuse», «Prude», «Lugubre». C'est alors, après avoir établi ces correspondances entre l'appel de danse et les caractères qui lui sont associés, que Couperin démultiplie les mouvements de l'*ordre* dont le nombre dépasse la vingtaine dans le cas des deux premières *suites*. Une fois débarrassé du cadre conventionnel de la *suite* par le fait de cette démultiplication des mouvements, le compositeur se libère aussi de la convention d'appellation chorégraphique: n'étant plus apparentés que par leurs tonalités, les mouvements sont traités comme autant de petits camaïeux où le sujet est désigné par des «titres-personnage»<sup>9</sup>, des «titres-caractère» ou des «titres-paysage»: «Les Nonètes (Blondes et Brunes)», «La Bourbonnoise», «La Manon», «L'Enchanteresse», «Les Abeilles», «La Nanète», «La Florentine», «La Garnier», «La Babet», «La Diligente», «La Flateuse», «La Voluptueuse», «Les Pèlerines», «La Pateline», «L'Espagnolète» «Les Matelotes Provençales», «La Favorite», «La Lutine», etc.

Certains intitulés s'éloignent du projet de portraiture pour esquisser une intrigue car la

construction d'une chaîne de correspondances linéaires pourvoit la *suite française* d'une capacité narrative inscrite dans la logique des intitulés. Ainsi chez Couperin, «Les Pèlerines» du *Premier Livre* (3<sup>e</sup> Ordre) donnent à suivre un récit évolutif en trois tableaux: «La Marche», «La Caristade», «Le Remerciement». Un argument implicite semble soutenir cette saynète musicale. Tableau 1: les pèlerines *marchent* «gayement» vers le but de leur célébration. Tableau 2: durant leur épuisant périple, elles sollicitent «tendrement» la *charité* des habitants du pays qu'elles traversent. Tableau 3: elles expriment à leurs donateurs leur *reconnaissance* pour les faveurs reçues en dansant «légèrement» comme des anges. Les trois moments des *Bacchanales* (4<sup>e</sup> Ordre) – «Enjouemens bachiques», «Tendresses bachiques» et «Fureurs bachiques» – dessinent aussi un petit drame conjugal autour du thème de l'ivresse. Il est à se demander parfois si la rime de certains titres ne suggère pas des correspondances entre les pièces d'un *ordre* à l'autre. Ainsi, «Les Idées heureuses» (*Premier Livre*, 2<sup>e</sup> Ordre) semblent annoncer quelque aventure galante bien engagée qui se buterait plus loin à quelque obstacle imprévu et inexplicable, «Les Barricades mystérieuses» (6<sup>e</sup> Ordre). L'esthétique musicale française issue de la *suite* se caractérise ainsi par l'impératif évolutif du récit: elle trouvera son aboutissement dans le poème symphonique de Berlioz (1803-1869), *La Symphonie fantastique*, de Paul Dukas (1865-1935), *L'Apprenti sorcier*, et de Camille Saint-Saëns (1835-1921), la *Danse macabre*.

Le titre révèle la thématique de la pièce qui sans lui resterait totalement inaccessible. Il donne la clé de la signification de l'œuvre en dévoilant son objet de référence. Il articule le «hiéroglyphe musical»<sup>10</sup> au but de son analogie. Les morceaux prétendent portraiture des personnes – «La Bersan», «La Tendre Fanchon», «La Princesse de Sens», «Le Gaillard boiteux» –, représenter des professions – «Les Calotins et les Calotines» –, peindre des scènes bucoliques – «Le Rossignol en amour», «Les Abeilles», «Les Moissonneurs» –, évoquer des péripéties – «Désordre et déroute de toute la troupe, causés par les Yvrognes,



les Singes et les Ours». Il en est ainsi des 245 titres de mouvements ou de sections qui composent cet imposant monument de la littérature pour clavier que sont ces *Pièces de clavecin* du «Grand» Couperin.

L'esthétique de la caractérisation des pièces pour clavecin imposée par Couperin est infinie. Adoptée par ses contemporains Dagincourt (1684-1758) et Dandrieu<sup>11</sup> (1682-1738), elle se prolonge sans peine dans les deux derniers recueils de *Pièces de clavecin* et dans les *Cinq pièces pour clavecin seul* extraites des *Pièces pour clavecin en concerts* de Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Déjà dans son *Premier Livre* (1706), antérieur de sept ans au *Premier Livre* (1713) de Couperin, où il s'adonnait au genre de la *suite de danses stylisées*, Rameau introduisait une chantante et inhabituelle «Vénitienne» (barcarolle) au numéro 8. Le *Deuxième Livre* (1724) contient deux *suites*. La première en *mi* (majeur/mineur), aux appellations usuelles de danses, joue encore d'originalité avec un bucolique «Rappel des oiseaux» au numéro 5, seule pièce descriptive de cette *suite* si l'on considère «La Villageoise» comme une épithète du «Rondeau» ordinaire et le «Tambourin» comme un qualificatif du «Rondeau» à la provençale. Mais la seconde *suite*, celle en *ré* (majeur/mineur), n'aligne que des titres référentiels : «titres-personnage» – «Les Niais de Sologne» –, «titres-caractère» – «La Joyeuse», «La Boiteuse» –, titres allégoriques – «L'Entretien des Muses» et «titres-paysage» – «Les Tourbillons». Après une première *suite* en *la* (majeur/mineur) où les danses sont encore de convention, à l'exception de deux morceaux sur lesquels je reviendrai, «Les Trois mains» et la «Fanfarinette», le *Troisième Livre* offre en deuxième partie de programme une *suite* en *sol* (majeur/mineur) ponctuée d'intitulations référentielles : «Les Tricotets», «L'Indifférente», «La Poule», «Les Sauvages», «L'Égyptienne». Je garde, ici encore, deux mouvements en vue d'un commentaire différé : «Les Triolets» et «L'Enharmonique». Enfin, toujours dans le registre de la référence extramusicale, les quatre portraits extraits des *Cinq pièces pour clavecin seul* ne peuvent être laissés pour compte : «La Livri», «gracieuse» effigie pour honorer la mémoire du comte

de Livri, protecteur du compositeur, «L'Agaçante», «La Timide» et «L'Indiscrete».

#### PAR DELÀ «LE TOMBEAU DE COUPERIN»<sup>12</sup>

L'intitulé des œuvres d'art, à quelque domaine qu'elles appartiennent, demeure un attribut de l'inspiration de l'artiste. Il s'agit d'un procédé foncièrement évolutif, nourri au terreau de l'imaginaire et auquel il serait bien présomptueux de prétendre fixer des limites. Aussi, le défi d'une étude de l'intitulation du musical ne saurait envisager l'exhaustivité des pratiques. Il m'est apparu néanmoins nécessaire de définir les typologies les plus fonctionnelles et les plus englobantes du titre musical, c'est-à-dire celles qui rendent compte des tendances cardinales de l'intitulation en accord avec les stratégies expressives généralement en œuvre dans la composition musicale. Toute tentative de sous-catégorisation initierait un dédale de subdivisions faussement prometteuses d'exhaustivité. Pour éviter ce travers, j'ai retenu les deux antinomies selon lesquelles se définissent habituellement les stratégies compositionnelles de la musique savante occidentale : la *musique pure* et la *musique descriptive*. À la première catégorie, j'associe l'intitulation autonome et, à la seconde, l'intitulation référentielle.

Le titre autonome me semble répondre à une conception italo-allemande de la composition musicale instaurée dès le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. Selon cette représentation, l'expression musicale et le message exprimé ne font qu'un. C'est cette esthétique qu'a voulu défendre et théoriser Eduard Hanslick dans *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) où il résume l'essence de ce formalisme allemand : «En musique, il n'y a pas de contenu opposable à la forme, parce qu'il n'y a pas de forme séparable du contenu» (1986 : 163). C'est cette unicité de contenu et de forme qu'expriment les titres des œuvres orchestrales de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) : *Formel*, *Spiel/Jeu*, *Punkte/Points*, *Gruppen/Groupes*, *Carré*, *Mixtur/Mixture*. Il en est de même de ces 4' 33" d'immobilité du pianiste devant son clavier écoutant les murmures de la salle, qui placent John Cage (1912-1992) au premier rang

des compositeurs friands de titres désignant avant tout l'état de l'œuvre. Les titres donnés en anagrammes par Robert Schumann (1810-1856) à plusieurs de ses œuvres pianistiques pourraient laisser croire à un glissement de l'esthétique autonome allemande vers la référence extérieure. Très certainement, il y a un peu de cela puisque ses *Variations sur le nom d'ABBE* affichent le nom de famille de la jeune pianiste prénommée Meta dont il avait remarqué la beauté envoûtante. Mais il importe surtout d'observer qu'il n'y a en cette œuvre aucune prétention au portrait; tout au plus une dédicace et un jeu de mot tourné vers la musique en soi puisque, dans la nomenclature allemande, les lettres A-B-B-E-G désignent les notes *la-si* bémol-*si* bémol-*mi*-*sol* qui constituent le thème musical de l'œuvre. La musique se déroule dans le rapport d'un thème à ses variations. C'est d'abord ce que le titre schumannien nous annonce. Le procédé est similaire pour l'opus 8, *Carnaval*, sous-titré *Scènes mignonnes sur quatre notes*. Il n'y a dans cette œuvre aucune agitation carnavalesque, ni évocation de masques. Comme pour les *Variations*, le titre permet de remonter à la source d'inspiration du motif musical. À la date de composition de l'œuvre, 1835, Schumann s'était fiancé secrètement à Ernestine von Fricken, originaire de la ville d'Asch en Bohême. Le compositeur s'est inspiré de l'épellation topographique pour composer son motif musical: As-C-H, soit *la* bémol-*do*-*si*, avec la variante à quatre notes, A-Es-C-H, soit *la*, *mi* bémol, *do*, *si*. Poursuivant le jeu des associations, le mot allemand Asche signifiant «cendre», Schumann en est arrivé au titre *Carnaval*, évocateur de ces réjouissances printanières déclenchées par l'*Aschermittwoch*, le mercredi des Cendres. Toute peinture de situation est absente de l'œuvre.

En revanche, l'expérience référentielle a la France pour terre d'origine. L'union de la musique et de la danse dans un même projet narratif et allégorique a été au départ de la symbolisation du musical. Forme stylisée par l'association initiale de la musique et de la danse, la *suite* s'est d'abord transformée en icône de leur valence signifiante. Puis, les compositeurs français

se sont laissés entraîner dans une spirale de renvois symboliques qui a pris avec Couperin «Le Grand» la stature d'imposante majesté qu'on lui connaît depuis et dont la puissance de séduction semble n'avoir de cesse.

Mais, à la lumière de l'histoire des courants esthétiques, des nuances s'imposent dans le maniement de ces concepts. Ainsi, l'apparition d'un des pôles de l'antinomie intrinsèque/extrinsèque, pour être prévalente dans une culture, n'exclut point l'attrait vers le terme opposé. Les sociologues de la musique diraient avec raison que le désir de se faire reconnaître sur le terrain de l'autre porte à utiliser son langage: cette mutabilité est le gage de la célébrité et de la prospérité que l'œuvre rapporte à son auteur. Pour cette raison, Telemann a beaucoup composé dans le goût français – *Die Tagenzeiten / Les Heures du jour*, en sont un exemple. La réception enflammée réservée aux *Saisons* de Vivaldi à Paris est tout à fait révélatrice. En contrepartie, Couperin non seulement aspire à réunir le goût des nations – *Les Nations*, *Les Goûts réunis* – mais, dans cette orgie de titres référentiels que sont les *ordres*, il se ménage de brefs moments de préoccupation formaliste: «La Sezile, Pièce croisée sur le grand clavier», «Les Agréments», pièce consacrée aux formules d'ornementation si fertiles dans la musique baroque, comme le pincé, le port de voix, le tremblement, l'arpègement, le coulé, la broderie, l'appogiature et le trille. Rameau aussi sacrifie au principe d'autonymie pour assurer son *européanité* en attirant, grâce aux titres, l'attention sur la pure forme musicale: «Les Trois mains» et la «Fanfarinette» du *Deuxième Livre*, «Les Triolets» et «L'Enharmonique» du *Troisième Livre*.

Les compositeurs de notre temps partagent aussi leur intérêt entre les deux sortes d'intitulés, tantôt renvoyant l'œuvre à elle-même, pour initier l'auditeur à sa structure, tantôt, au contraire, la dépliant vers l'extériorité. Tōru Takemitsu (1930-1996) jongle ici avec les deux manières que je laisse au lecteur le soin de départager: *To the Edge of Dream* (1983), *Spirit Garden* (1994), *Lento in Due Movimenti* (1950). Les œuvres de Sofia Gubaidulina (1931) oscillent aussi

entre les deux pôles : *Allegro rustico* (1963), *The Garden of Joy and Sorrow* (1980).

Quoi de plus normal que le Ravel des *Jeux d'eau* (1901) et le Debussy des *Estampes* (1903) se soient réclamés de la filiation de Couperin et de Rameau, l'impressionnisme musical étant avant tout un fait français, une célébration des noces de l'ouïe et de la vue. C'est dans ce courant que s'épanouit magnifiquement l'art des images de Couperin, à l'invocation du vocable, de la musique et de la danse, car *Les Fées sont d'exquises danseuses*<sup>14</sup> et elles assurent ces mystérieuses, subtiles et signifiantes transitions vers *La Valse*<sup>15</sup> et le *Boléro*<sup>16</sup>. Les miroirs de l'œuvre reflètent les références du syntagme littéraire qui la désigne, créant des intertextualités littéraires, picturales, voire musicales, données pour référents. Liszt (1811-1886) avait initié ces trois modes ouvrant par là d'insondables perspectives au titre référentiel dans ses *Années de Pèlerinage* : *Sonetto 123 del Petrarca*, *La Vallée d'Obermann*<sup>17</sup>, *Sposalizio*<sup>18</sup>, *Canzone*<sup>19</sup>. Moussorgski inscrit, dans la même veine, ses *Tableaux d'une exposition* (1874) inspirés des œuvres picturales de son ami architecte Victor Hartmann. La manière s'est étendue aux compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle que ces jeux de ricochets engendrés par le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) de Debussy inspiré de Mallarmé ont littéralement subjugués.

Ce mouvement touche nos contemporains québécois qui en resserrent plus encore la poétique, conjuguant la représentation sonore à la représentation picturale. Jacques Hétu (1938) compose ses *Images de la Révolution* (1989) en s'inspirant des thématiques picturales de Jacques Louis David (1748-1825) dont il répercute les titres épiques : 1. « Le Serment du Jeu de Paume », 2. « Le Convoi de La Bastille », 3. « Marat Assassiné », 4. « La Fête de l'Être suprême ». John Rea (1944) ose davantage encore en combinant la référence picturale à la paraphrase sonore d'œuvres musicales préexistantes : *Las Meninas* (1990-91) reflète le Schumann des *Kinderszenen* mais aussi le Vélasquez de la petite Infante de Philippe IV entourée de ses demoiselles d'honneur et de ses nains typés<sup>20</sup>. Mais, en deçà de ces amplifications du

procédé référentiel, l'essentiel de sa fonction réside dans cet acte fondamental de synesthésie qui consiste à poser la rame de portées à la place du canevas sur le chevalet et à lever les yeux au ciel pour entrevoir avec Messiaen les *Couleurs de la Cité céleste*.

## NOTES

1. Le lecteur comprendra dès ici que cet article traite de l'œuvre musicale savante dans la tradition occidentale. Pour m'assurer de demeurer dans cette limite culturelle, je puiserai mes exemples chez les compositeurs répertoriés par François Verschaeve (2007).
2. J'emploie ce terme en pensant à la théorie de Saussure (1971) relative au langage parlé « articulé » autour de deux volets, le signifiant et le signifié. À l'opposé, la musique est considérée comme un langage « inarticulé » parce qu'elle est dépourvue de signifié.
3. Felix Mendelssohn rapporté par B. M. Teplov (1966 : 10).
4. De ce compositeur, pensons à *Till l'espiègle* (1892) et à *Ainsi parlait Zarathoustra* (1896).
5. De ce compositeur, pensons aux « Fontaines » et aux « Pins », tirés du poème symphonique *Rome* (1917).
6. Pensons aux *Planets* (1914-1916) de Gustav Holst (1874-1934).
7. Pensons au poème symphonique d'Alexandre Borodine (1833-1887), *Dans les steppes de l'Asie centrale* (1880).
8. Il existe bien une suite à l'anglaise, qui est à toute fin pratique une extension du genre français ; sa particularité réside essentiellement dans la liberté de déroger au principe de la tonalité uniforme. J.-S. Bach justifie par le respect ou la transgression de la règle de la tonalité unique ses appellations de *Suite française* et de *Suite anglaise*.
9. J'emprunte ces deux appellations successives, « titres-personnage » et « titres-caractère », à l'étude de Pierre Saby (2008) citée plus haut. Je m'en inspire pour désigner les « titres-paysage ».
10. L'expression m'est inspirée de Diderot qui écrit : « C'est la chose même que le peintre montre : les expressions du musicien et du poète n'en sont que des hiéroglyphes » ([1751] 1987 : 72).
11. Pierre Saby a constitué un corpus des œuvres pour clavecin de Dagincourt et de Dandrieu à qui il consacre son étude des titres caractéristiques citée plus haut.
12. Titre d'une suite en six mouvements de Maurice Ravel (1917) : « Prélude », « Fugue », « Forlane », « Rigaudon », « Menuet », « Toccate ».
13. Le lecteur pourra reconstituer la trajectoire qui m'a conduit à retenir ces concepts en se rapportant à C. Dauphin (2001). Je démontre dans cet ouvrage comment le débat autour du postulat de l'imitation référentielle en France, dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, a raffermi le projet d'une musique française essentiellement descriptive et, en même temps, favorisé l'émergence d'une théorie formaliste européenne revendiquant une esthétique de la musique tournée uniquement vers les propriétés immanentes de cet art.
14. Tiré du 2<sup>e</sup> Livre des *Préludes* de Debussy.

15. Œuvre de Maurice Ravel.
16. Œuvre de Maurice Ravel.
17. Par ce titre, Liszt fait référence au roman épistolaire *Oberman* (1804) d'Étienne de Senancour (1770-1846) auquel il emprunte l'une des trois épigraphes de sa pièce : « Que veux-je ? que suis-je ? que demander à la nature ? [...] Toute cause est invisible, toute fin trompeuse ; toute forme change, toute durée s'épuise : [...] je sens, j'existe pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'une (sic) monde fantastique, pour rester atterré de sa voluptueuse erreur » (Lettre 53 ; 1978 : 32).
18. Par ce titre, Liszt fait référence au tableau de Raphaël ayant pour thème *Le Mariage de la Vierge*.
19. Par ce titre, Liszt fait référence au chant du gondolier « *Nessun maggior dolore* » de l'*Otello* de Rossini.
20. Sur ces 21 *Variations transformelles*, voir l'article de V. Brauer, S. Lacasse et R. Villemaire (1996).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BRAUER, V., S. LACASSE et R. VILLEMAIRE [1996] : « Analyse d'une œuvre hypertextuelle, *Las Meninas*, vingt et une variations transformelles sur les *Kinderszenen* de Robert Schumann, de John Rea », *Cahiers de l'ARMuQ*, n° 17, juin, 35-44.

CHABANON, M. P. G. [(1764 et 1779) 1969] : *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Genève, Slatkine Reprints.

COUPERIN, F. [1980] : *Œuvres complètes : Pièces de clavecin, premier Livre*, Monaco, L'Oiseau-Lyre/Les Remparts.

DAUPHIN, C. [2001] : *La Musique au temps des encyclopédistes*, Ferney-Voltaire, CIEDS.

DIDEROT, D. [(1751) 1987] : *Lettres sur les sourds et les muets*, dans *Écrits sur la musique*, Paris, Lattès, 69-74.

ESCAL, F. [1996] : *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann.

HANSLICK, E. [(1854) 1986] : *Du beau dans la musique*, Paris, Bourgois.

INGARTEN, R. [1989] : *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, Paris, Bourgois.

LISZT, F. [1978] : *Années de Pèlerinage : première année, Suisse*, Munich, G. Henle.

MALLARMÉ, S. [1945] : « L'Après-midi d'un faune », dans *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 50-53.

PAULUS, J. [1972] : *La Fonction symbolique et le langage*, Bruxelles, C. Dessart.

PSEUDO-LONGIN [1995] : *Traité du Sublime*, Paris, Librairie Générale Française.

SABY, P. [2008] : « Titres et caractérisation dans la musique instrumentale française : imitation, suggestion et illusion », *Actes du colloque Autour de Watteau* (30 novembre et 1<sup>er</sup> décembre 2006), Presses Universitaires de Valenciennes (édition numérique), en instance de parution.

SAUSSURE, F. de [1971] : *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

STRAVINSKY, I. [(1962) 2000] : *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël.

TEPLOV, B. M. [1966] : *Psychologie des aptitudes musicales*, Paris, PUF.

VERSCHAEVE, F. [2007] : *What's What in Titles of Classical Music... and beyond. A Dictionary of Titles*, Waterdown (Ontario), F. Verschaeve.

# L'ART DE CONCOCTER DES TITRES EN CUISINE

JEAN-JACQUES BOUTAUD

À partir du XIV<sup>e</sup> siècle, apparaissent les premiers livres de cuisine rédigés depuis les lointaines références à Apicius (Antiquité). Ils inaugurent un genre à la fois bien stabilisé autour des activités de préparation alimentaire et, dans le même temps, attiré par tout ce qui touche aux aliments, au goût, à la table. Entre saveur et savoir (qui ont la même étymologie : *sapere*), sagesse et plaisir, savoir-faire (cuisine, recettes) et faire savoir (origine, histoire, bonnes manières), il est difficile de se limiter à la physique des aliments ou à la pratique des recettes, quand le goût et la table en appellent aux valeurs tout autant qu'aux saveurs et quand la cuisine s'érige en art, en morale, en science et en culture.

Dans la profusion des titres qui alimentent, depuis des siècles, la littérature culinaire et gastronomique, les références sont innombrables ou constituent, au mieux, un corpus ouvert, d'une très grande diversité thématique. La France, à elle seule, dotée du plus grand corpus culinaire dans le monde – peut-être avec la Chine – a toujours su enrichir son histoire et sa créativité culinaires d'une littérature foisonnante. Mais quelques ouvrages font date et marquent des étapes particulièrement importantes de cette histoire culinaire, associée à des époques, des noms, des styles, des spécialités.

Dans sa première édition de 1938, le *Larousse gastronomique* propose « une bibliographie culinaire et gastronomique, ancienne et moderne », où figurent près d'une centaine d'auteurs et 140 titres d'ouvrages – un corpus déjà très riche en informations. Dans son apparente unité, il laisse apparaître une grande diversification des écrits et un éclatement des genres dans la catégorie générique du culinaire et du gastronomique. Il est question, ça et là, de s'exprimer sous différentes formes : *traité*, *guide*, *dictionnaire*, *livre*, *almanach*, *memorandum*, *manuel*, etc. En réalité, les formes énonciatives prennent souvent des libertés par rapport au mode discursif annoncé. La délimitation des genres s'en trouve brouillée, pourrait-on dire, mais davantage assouplie. On recourt souvent pour illustration à la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin (1825) qui a l'ambition d'un traité scientifique mais qui prend, d'entrée de jeu, un tour poétique, un caractère moral, une portée philosophique. Et que dire du *Grand Dictionnaire de cuisine* d'Alexandre Dumas, destiné à « être lu par les gens du monde et pratiqué par les



gens de l'art» (1873: 104). Cela nous engage, ici, non pas à une discussion littéraire sur le genre, mais bien à traiter l'ensemble des titres, proposés dans ce corpus, comme les occurrences d'un système qui, d'une part, renvoie aux stratégies discursives assumées par le titre, pour définir l'angle d'approche à donner à la question culinaire et gastronomique – et peut-être mieux en jouer –, et, d'autre part, déploie une axiologie autour de ce que l'on peut définir comme un système de valeurs associées aux aliments, à la cuisine, au goût. Dans la dispersion et la profusion des titres, il s'agira donc de retrouver un principe organisateur et des logiques signifiantes qui éclaireront des dimensions sémiotiques du monde culinaire.

Notre hypothèse est que des logiques de sens sont à l'œuvre dans le marché inépuisable de l'édition culinaire et gastronomique, dont les titres composent avec les modalités pratiques du livre de recettes et les modalités mythiques du livre d'art (mythologie du chef, de terroir, du produit, etc.). L'histoire culinaire s'est longtemps confondue avec un surmoi de connaissance, d'expertise, selon une logique de savoir rapportée à une figure, à un art, à un talent ou, pour le moins, à une technique, mais pas seulement à une pratique. Avec l'apparition d'Internet et des *blogs*, le mouvement s'inverse: un rapport de proximité et de familiarité s'installe dans une relation avant tout ludique et pratique avec la cuisine. À charge, pour le titre, de préfigurer cet *ethos*. À charge aussi, pour nous, de comprendre comment s'est développé et déplacé cet horizon imaginaire, depuis les premiers ouvrages de référence jusqu'aux titres les plus inventifs, dans la liberté créative d'Internet.

Mais avant de suivre cette trajectoire du sens, quelques observations s'imposent.

#### REMARQUES LIMINAIRES

La démarche choisie ne répond pas à des critères quantitatifs voulant qu'on s'appuie, par exemple, sur des inventaires, des répertoires, des rubriques de toutes sortes (vins, aliments, cuisine, pays, auteur, etc.), qui, sans espoir d'exhaustivité, donneraient malgré tout le sentiment, avec des corpus aussi

étendus que possible, de réunir un maximum de données pour étudier les titres en gastronomie. Même s'il faut avoir les ressources de toutes ces banques de données ou de références (historiques, bibliographiques, lexicographiques, etc.), la question du titre se pose néanmoins en termes qualitatifs dès lors qu'on cherche à comprendre la position discursive qu'il manifeste (discours savant, esthétique, pratique, etc.) et les logiques de signification qui se créent à l'intérieur de ce que l'on pourrait définir comme un système de production du discours culinaire. Le titre s'inscrit alors dans un genre, mais il peut aussi se situer dans une logique de programme, de contrat, en assurant différentes fonctions: didactique, poétique, ludique, d'accroche, etc.

La deuxième observation concerne l'objet même de ce discours, ce sur quoi le titre se recentre, ce autour de quoi il gravite: fait-il référence aux aliments, aux chefs, à la table, aux saveurs, aux petits plats ou à la grande cuisine? Là encore, il ne s'agit pas de couvrir tout le plan de projection du monde alimentaire: «La cuisine est un perfectionnement de l'alimentation. La gastronomie est un perfectionnement de la cuisine elle-même» (Revel, 1979: 32).

Les sphères du culinaire et du gastronomique créent donc un premier recentrage par rapport à toutes les références disponibles sur la nourriture (en matière de plaisir ou de santé, par exemple), les aliments (origine, histoire, propriétés) et l'alimentation au sens large.

Cependant, les termes «aliments», «cuisine», «goût» et «gastronomie» jouent de leur contiguïté, de leur relation métonymique. Cela rend difficile la délimitation d'un périmètre pour l'étude des titres, mais contribue, dans le même temps, à dessiner, au-delà d'un objet, un territoire, celui de l'imaginaire alimentaire: côté cuisine ou côté table; côté recettes ou côté saveur; entre *ethos*, inscription dans un monde ou un mode alimentaire, et *praxis*, possibilité de faire, d'agir, de se réaliser à l'intérieur de ce monde. D'un point à l'autre, d'un titre à l'autre, c'est tout l'univers du goût alimentaire qui se recompose, avec ses figures avant tout actuelles (personnalisation dans le titre),

actantielles (sélection, dans le titre, d'un élément particulier du goût) et thématiques (titre indexé à un lieu, une époque, une pratique).

La troisième observation n'est pas la moins embarrassante, quand, pour analyser les titres culinaires, on se place non pas, en priorité, sur un terrain linguistique et lexicographique, mais dans une perspective avant tout redevable à la sémiotique et à la communication. À quoi s'applique en propre la notion de titre dans le monde culinaire? Aux ouvrages et aux revues, certes. On pourrait penser aussi aux recettes. Ainsi, sur Internet, *LaMarmite.com* propose une recherche par «titre», mais l'usage le plus fréquent est de renvoyer au «nom» d'une recette. En conséquence, on ne s'attardera pas à ce domaine d'application, encore mal stabilisé par rapport à l'utilisation du mot «titre». Il en est de même pour les menus et les plats, plus volontiers rattachés à des noms qu'à des titres. En revanche, Internet, avec les sites et les *blogues* culinaires, offre aujourd'hui un large terrain d'exploration pour analyser les titres et les logiques de signification qui peuvent ressortir de leur explosion créative. C'est pourquoi nous y ferons référence, mais dans un registre nouveau par rapport aux titres des ouvrages et des revues culinaires, car ils jouent, évidemment, des propriétés de leur support et changent, considérablement, la logique titulaire.

En première lecture, on note donc un déplacement progressif du titre, au fil du temps et des supports: lié initialement à la science (recettes et dictionnaires), puis aux arts culinaires (revues), avant de laisser place à l'expérience (Internet). Mais l'évolution dans les titres n'est pas aussi tranchée d'une époque à l'autre ou d'un support à l'autre. Il faudra saisir les nuances qui donnent aux titres leur saveur et dessinent des contours de sens moins tranchés: d'abord voir, à travers les grands ouvrages de l'histoire culinaire, comment le titre préfigure un genre, de façon transparente ou trompeuse; puis recomposer l'assiette sémantique, ou l'espace figuratif du goût, à partir des titres des ouvrages et revues; enfin, saisir comment le réseau Internet et les *blogues* culinaires annoncent, dans la poétique même du titre, une éthique de vie.

Dans le déploiement de l'espace figuratif, tel qu'il est décrit par Fontanille (2007) et peut s'appliquer, pour nous, à l'imaginaire culinaire, *la forme de vie* constitue un niveau de pertinence sémiotique qui complète les autres niveaux de manifestation: les signes sensoriels (formes, couleurs, etc.), les textes (recettes, par exemple), les objets (aliments et cuisine), les scènes prédictives (le faire culinaire), les stratégies globales (dimension du plaisir, de la santé, du lien, etc.) et, donc, les formes de vie (associées aux valeurs, à l'*ethos*). Autrement dit, on observera une figurativité du goût, des signes alimentaires les plus discrets aux choix de vie rendus expressifs dans notre rapport aux aliments, à la cuisine, à la table. Les titres vont jouer de tous ces rapports.

#### TITRES SAVANTS – TITRES SAVOUREUX

Nos références sont limitées aux éditions françaises qui ont eu tant d'influence sur l'histoire culinaire. Certes, on peut toujours imaginer une extension du champ d'étude, d'un continent à l'autre, d'une période à l'autre. Pensons à la Chine, avec plus de 4000 ans d'histoire culinaire et une tradition aussi longue d'écrivains et de poètes qui cultivent l'art d'être gourmet et l'expérience esthétique des aliments. On n'ose toutefois pas imaginer où cela entraînerait le fil de cette étude, ou, plutôt, on peut faire l'hypothèse que cela ne modifierait pas vraiment ce qui nous occupe, à savoir, à ce stade, la recherche d'un premier système de positions discursives manifestées dans les titres, à l'égard du monde culinaire.

À parcourir la centaine de titres dans le *Larousse gastronomique* – pour l'histoire culinaire entre *Le Viandier* (1370, date incertaine), le grand document synthétisant la cuisine médiévale, et *Le Guide culinaire* d'Escoffier, *aide-mémoire de cuisine pratique* (1903), bible de tous les cuisiniers professionnels –, on observe une grande variété de genres. Bien qu'ils ressortissent globalement à ce que l'on désigne comme des *traités* de cuisine<sup>1</sup>, ils renvoient, en apparence, à des genres pour le moins marqués par la diversité: par exemple, l'*Almanach des gourmands* de Grimod de la Reynière (1803 à 1810) ou son *Manuel des amphitryons* (1808);

les dictionnaires comme le *Nouveau Dictionnaire de cuisine, d'office et de pâtisserie* de Borel (1825), le *Dictionnaire des aliments et boissons* d'Aulagnier (1830) ou le *Grand Dictionnaire de cuisine* de Dumas (1873); les *Livres de cuisine* appliqués par Gouffé (1867, 1869) à tous les registres; les traités, ceux qui se revendiquent comme tels, à l'image du *Traité de l'office* d'Etienne (1845). Annoncés sous forme de lettres, les *Lettres gourmandes* de Monselet (1877), de guides, *Le Guide culinaire* d'Escoffier (1903), ou d'abécédaire, l'*Alphabet de la Ménagère* de Driessens (1894); tous les genres trouvent leur expression.

La pratique culinaire ou ses agents passent par tous les qualificatifs: *methodique* (La Varenne, 1662), *moderne* (La Chapelle, 1835), *bourgeoise* (Menon, 1746), *classique* (Dubois et Bernard, 1856), *artistique* (Dubois, 1872), etc. On pourrait prolonger à l'envi la liste des qualificatifs qui, dès le titre, affichent ou présentent la cuisine sous une dimension privilégiée: le temps, l'espace, un secteur appliqué, un créateur, un style, etc.

Les références à la cuisine forment ainsi, à elles seules, un petit système. Sur l'axe temporel, se situe tout ce qui renvoie à l'ancien et au moderne, au classique et à l'actuel (cuisine du jour, d'aujourd'hui). Mais, paradoxalement, pendant des siècles de littérature culinaire, on fait peu référence au temps de cuisson et aux proportions, soit parce qu'une forme de savoir s'est faite avec le temps, soit parce que ces données sont laissées à l'appréciation du cuisinier, entre bon sens et inventivité. Le temps de la recette s'efface au profit du temps légendaire, héroïque, qui donne à la cuisine ses lettres de noblesse comme art culinaire – *tekhne* et pas simplement *praxis*. Sur l'axe géographique, spatial, territorial, les titres font référence à l'origine de la cuisine, à l'empreinte locale, culturelle, avant que l'invention récente du mot «terroir» ne vienne développer et entretenir toute la mythologie du lieu, de la culture et des savoirs attachés à un climat local. À cet égard, *Le Trésor gastronomique de France*, de Curnonsky et de Croze (1933), contribuera à cultiver l'estime et la nostalgie de terroirs, en fait nourris par l'inspiration

des gastronomes, pour comprendre et reconnaître en quoi la France est bien le pays «où l'on mange et l'on boit le mieux»! À travers les titres, on s'emploie donc à célébrer les régions, les produits, les savoirs (recettes). Et s'il faut cultiver la mythologie d'un Chef, on ira chercher des sources dans sa culture, son enracinement (isotopie du lieu), ou dans un style propre à une époque, voire à un changement d'époque (dimension temporelle)... à moins que le génie du Chef ne soit au croisement de ces deux dimensions à la fois concrètes et symboliques.

Mais, à regarder de plus près, l'effet de catalogue suggéré par le titre ne résiste pas à la lecture. Il suffit d'un regard sur la table des matières, une plongée, même rapide, dans les propos de quelque chapitre pour que l'annonce du titre soit compromise par la liberté de l'auteur avec le genre.

Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, dans la littérature culinaire ou la cuisine dite préscientifique, l'esprit l'emporte sur la lettre. Le discours de l'épicurien, du gastronome, de l'homme lettré a besoin d'espace et de liberté pour trouver la distance avec son objet: tantôt réflexive, sur le mode de l'introspection, du rapport intime avec la sensation alimentaire; tantôt réfléchie, à propos de la sagesse du goût, son humanité, son rapport vivant et profond à la vie en société.

Bien souvent, l'imagination gastronomique s'évade du titre culinaire. Les plaisirs de bouche sont exhaussés par les saveurs de la langue et du discours. En remontant aux références les plus anciennes, les recettes assez imprécises qui nous sont parvenues d'Athénée – compilateur égyptien du III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. –, et rassemblées dans *Les Deipnosophistes* (*Le Dîner des savants*), prennent moins d'importance que les citations foisonnantes, tant d'écrivains que de cuisiniers. Dès l'origine, donc, la cuisine en appelle à la saveur et à la sagesse, au savoir (qui ont une étymologie commune: *sapere*). Si le titre donne une coloration savante ou scientifique, on trouve en fait, à l'intérieur des ouvrages, moins un discours technique sur les recettes elles-mêmes qu'une digression littéraire ou philosophique sur la table et la gastronomie.

Ce trait, déjà marquant chez Athénée, est particulièrement sensible dans les grands ouvrages de l'histoire culinaire, comme *De Honesta Voluptate et valetudine* (*De l'Honneste Volupté*), paru en 1473, sous la plume de Platine de Crémone, pseudonyme de Bartolomeo Sacchi. À la Renaissance, cet ouvrage servira de manuel de savoir-vivre et d'art de vivre dans l'Europe humaniste, en cultivant un nouveau regard sur la gastronomie et en marquant l'entrée dans la modernité culinaire. Toujours dans le registre des voluptés du discours, une figure comme Grimod de la Reynière invente le style moderne de la critique gastronomique. Interdit de critique théâtrale, il a l'idée de publier un périodique, qui connaît un énorme succès, comportant un itinéraire des cafés, des restaurants et des boutiques (*l'Almanach des gourmands*, première édition : 1803). En 1808, il publie le *Manuel des amphitryons* conçu pour enseigner l'art de recevoir. Il crée également les « jurys dégustateurs », soit autant de manifestations du regard moderne sur la gastronomie, qui se déplace de la technicité du Chef à la compétence du gourmet.

Un enjouement que l'on retrouve chez Brillat-Savarin et sa fameuse *Physiologie du goût* (1825), dont le titre agit, là encore, en trompe-l'œil par rapport au vrai centre d'intérêt de l'auteur, moins homme de science qu'homme de lettres : « De bout en bout, le livre du proprement humain, car c'est le désir (en ce qu'il se parle) qui distingue l'homme » (Barthes, 1975 : 9). Or, l'ouvrage, dont le titre complet est *Physiologie du goût, ou Méditations de gastronomie transcendante ; ouvrage théorique, historique et à l'ordre du jour, dédié aux gastronomes parisiens*, se présente comme une invitation, une initiation aux principes généraux de la « gastronomie », terme de création récente, dérivé du grec.

Les premières *Méditations*, tout particulièrement, s'inscrivent dans le cadre littéral de la physiologie et de la chimie. Mais, en considérant le plaisir de la table au-delà du plaisir de manger<sup>2</sup>, Brillat-Savarin, comme il l'indique dans sa préface, voit de bonne heure qu'il y a « quelque chose de mieux à faire que des livres de cuisine ».

La *Physiologie*, malgré le titre, se révèle comme une confession, une « confabulation » (entretien familial), une collection de notes personnelles et de « méditations » profondes, qui percent l'intimité du goût, la dévoilent, dans toute son humanité, ce qui est l'essence même de l'ouvrage, sa force et son caractère.

À ce stade, il nous faut donc convenir que le titre, tout en fixant une orientation par rapport à un genre discursif (dictionnaire, manuel, traité, livre, etc.), par rapport à un type de discours (technique, scientifique, littéraire, philosophique) ou par rapport à un axe de valorisation (temporel, spatial, actoriel ou auctorial – en référence au cuisinier, au Chef), ne peut contenir l'imagination de l'auteur qui, le plus souvent, suit la trajectoire métonymique ou synecdochique du plat ou de la recette jusqu'au contexte social ou symbolique qui déploie la scène gastronomique. Cet espace figuratif trouvera une formidable expansion dans la prolifération des titres d'ouvrages et de revues qui reviennent inlassablement sur cet imaginaire de la cuisine, mais qui cherchent, autant que possible, à marquer la particularité de leur approche. Là où le titre brouillait les pistes, il faut voir aussi comment il peut choisir un angle, délimiter un espace propre à l'intérieur du monde culinaire et contribuer à construire une image plus globale, plus complexe : celle du goût, de l'imaginaire gustatif.

#### DU TITRE À L'ASSIETTE SÉMANTIQUE DU GOÛT

Si l'on se reporte au plus ancien livre de cuisine attribué à Apicius<sup>3</sup>, on trouve une collection de recettes classées par ingrédients et par plats, mais les éditions successives, à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, jouent précisément sur le titre pour mettre, tour à tour, l'accent sur l'art (*Ars magirica*, du grec *mageiros*, cuisinier), sur l'homme (*Apicius culinarius*), sur la collection des recettes (*De Re Coquinaria libri dicem : Les Dix livres de cuisine*) ou sur la cuisine tout court (*De Re Coquinaria*) – un déplacement significatif des différents modes de représentation du monde culinaire.

Sur quoi, en fait, convient-il d'accommoder le regard : sur la cuisine, versant production, ou sur la gastronomie, versant consommation ? Ce

découpage serait trop simple et dichotomique pour rendre compte des opérations de chiasme: la cuisine anticipe ou préfigure l'art de goûter, de savourer, elle prédispose à un certain mode de réception; la gastronomie démêle, quant à elle, la savante organisation des ingrédients et des saveurs conçue et réalisée par le cuisinier. En outre, l'art relève-t-il de la technique ou de la dégustation, de la création culinaire ou de la récréation gastronomique? Il n'y a pas de coupure entre les deux mondes, mais bien davantage des correspondances d'univers, des liens étroits et métonymiques entre les causes et les effets, la chimie des saveurs et l'alchimie des valeurs incorporées avec la nourriture, partagées à table. Ce que Barthes consigne dans sa «Lecture de Brillat-Savarin», à l'article «Topique», nous pouvons l'appliquer à la multiplicité des approches qui se donnent pour objet la cuisine et la gastronomie:

*Autrement dit, le discours est en droit d'attaquer la nourriture sous plusieurs pertinences; c'est, en somme, un fait social total, autour duquel on peut convoquer des métalangages variés: ceux de la physiologie, de la chimie, de la géographie, de l'histoire, de l'économie, de la sociologie et de la politique (nous y ajouterions, aujourd'hui, la symbolique). C'est cet encyclopédisme – cet «humanisme» – que recouvre, pour Brillat-Savarin, le nom de gastronomie. (1975: 32)*

À charge, donc, pour les ouvrages et les revues d'attaquer sous le meilleur angle cet univers encyclopédique qui, au-delà des aliments et des recettes, recouvre tant de réalités et nourrit tant de symboles. Sous l'angle premier du titre, les références à l'histoire culinaire nous invitent déjà à la prudence, car, sous les termes génériques en tête d'ouvrage, se cache puis se détache, comme on l'a observé, la libre inspiration des auteurs qui conjuguent recettes de cuisine et cuisine du sens, fussent-ils cuisiniers ou critiques gastronomiques. En regardant du côté non seulement des ouvrages mais aussi des revues culinaires, qui se comptent par centaines, on peut voir si la fonction des titres a évolué avec celle de l'offre, tant la littérature gastronomique, au sens large, étend son territoire.

Sachant la profusion des angles d'attaque sur lesquels il peut jouer, il est évident que le titre doit garder:

- une valeur d'accroche pour le lecteur, au sens phatique et poétique, qu'il s'agisse d'un ouvrage original ou d'une revue soucieuse d'exprimer, dès ce niveau d'accès, son esprit de création;
- une valeur différentielle par rapport à l'inflation des titres sur le marché de l'édition – ce en quoi le titre permet de se positionner, de marquer non seulement une différence, mais peut-être aussi un avantage concurrentiel sur les autres, par le thème, l'angle, la thématique, la nature du propos;
- une valeur d'identité, qui affirme un caractère, un style, une image, dans la façon d'aborder cet encyclopédisme de la cuisine et de faire des choix stratégiques. Il faudrait, à cet égard, prendre en compte les éléments graphiques et visuels qui participent de cette identité du titre, de son originalité et de sa reconnaissance par les lecteurs, les publics. Nous ne pourrions le faire, dans les limites de cet article, mais c'est une dimension à retenir.

Ce sont des logiques de création et de production tellement diversifiées, qu'il faut, selon nous, chercher un principe organisateur dans la profusion des titres, chercher de l'unité là où pourraient n'apparaître que la dispersion du champ alimentaire, l'émiettement et la confusion entre tous les discours possibles à tenir, finalement déconnectés les uns des autres. À l'inverse, cette profusion même des titres ne permet-elle pas de dresser, sinon une cartographie un peu longue à justifier, du moins un parcours figuratif de ce monde alimentaire, culinaire, selon ses principaux niveaux d'expression et d'extension? C'est l'hypothèse que nous ferons, à partir du concept de *figurativité* du goût (Boutaud, 2005), plutôt que *figurativité* de la *nourriture* ou de l'*alimentation*, qui subsume et débordent le culinaire et le gastronomique. Ce concept a été développé dans nos recherches antérieures sur la sémiotique alimentaire, mais nous devons l'appliquer, *mutatis mutandis*, pour



organiser la profusion des titres selon un principe unificateur.

En contrepoint de Leroi-Gourhan qui parle, pour la gastronomie, d'«esthétique sans langage» (1965: 113), Floch estime, au contraire, que:

*La cuisine est bien un langage: elle n'est pas un jeu gratuit d'odeurs, de goûts et de consistances. Et de plus, comme tous les autres langages, la cuisine peut devenir l'objet d'un métadiscours, portant ou sur son instance de production (l'art culinaire) ou sur son instance de saisie (la gastronomie).*  
(1995: 93)

Notons qu'il est inutile, dans le cadre de cette approche, de s'attarder sur l'aspect figuratif des plats, des compositions culinaires, des ordonnancements de table, qui constituent autant de «langages» pour la préfiguration et la reconnaissance du goût. Il sera plutôt question, maintenant, de voir en quoi les titres contribuent à l'extension figurative du goût, au sens alimentaire, précisément par la mise en tension entre ce qui serait de l'ordre de la production, les arts culinaires, et de la reconnaissance, la gastronomie, si l'on s'accorde avec Floch sur cette distribution. Du côté des arts culinaires, on compte gestes, techniques, produits et recettes, mais aussi chefs, cuisines et cuisiniers de toutes sortes. Du côté de la gastronomie, on retient le plaisir de se mettre à table, de savourer, de partager, mais aussi le décor et la mise en scène alimentaire, avec sa dramaturgie et tous ses codes de figuration, respectés ou détournés.

Les aliments, la cuisine, la gastronomie constituent tout un univers qui s'organise autour du mangeur, de l'acte alimentaire; toutes ces données, à la fois pratiques et symboliques, se condensent, en fait, dans un terme syncrétique: le goût ou, d'un point de vue discursif, *l'image du goût*. De saveur en valeur, de sensation figurée, exprimée, en représentation et mise en scène (en sèmes), il parcourt bien des étages, bien des étapes de notre sensibilité alimentaire, à travers des niveaux figuratifs qui en déploient le discours, l'image, la communication. Il est possible, dès lors, de situer les titres des ouvrages et des revues par rapport à ces niveaux d'expression discursive, figurative (objets,

images, espaces, actions mises en scène, formes de vie), autrement dit par rapport à tous les niveaux de présentation et de médiation du goût.

Appliqué à ce domaine, tout particulièrement dans le registre des compétences, pour ne pas dire des performances liées à la cuisine et à la table à l'intérieur du vaste monde alimentaire, le concept de *figurativité* peut aussi se concevoir à d'autres niveaux expressifs<sup>4</sup> par rapport à ceux déjà entrevus. Dans notre visée, ils correspondent à autant de niveaux de distribution des titres:

- Niveau *substantiel*: le titre marque la valorisation du contact esthétique (sensations), synesthésique (correspondances sensorielles) avec les aliments, au plus près de la perception sensorielle (mots clés: saveurs, sensations gourmandes, goûter, déguster).
- Niveau *référentiel* et *sectoriel*: le titre renvoie explicitement à un produit, un type d'aliments, un secteur, qu'il s'agisse d'un discours pour amateurs éclairés ou pour professionnels; ce qui nous écarte, alors, de l'isotopie du goût, en termes culinaires, gastronomiques, au profit de considérations plus techniques, marchandes, pour les métiers concernés (mots clés: aliment, produit, propriétés, qualité, marché).
- Niveau *thématique*: le titre s'attache à un thème ou à un domaine, la frontière n'étant pas toujours facile à établir si l'on considère, par exemple, le discours sur le *bio* (principe de culture, gamme de produits, culture alimentaire tout court). À ce niveau, les revues et les ouvrages saisissent des thèmes à la fois émergents et sans cesse «revisités»: santé, nature, diététique, vitalité, exotisme, etc.
- Niveau *technique* et *opératoire*: ce niveau concerne, avant tout, le besoin et l'utilité, mais aussi le désir et le plaisir d'aborder la cuisine comme pratique, comme technique, dans une tension bénéfique, pour la création des titres, entre cuisine pratique et art de cuisiner. Cela se traduit, dans la forme contractuelle du titre, par un appel au geste culinaire, à l'habileté du cuisinier ou de la ménagère. Ces activités pratiques sont gouvernées

par la nécessité (faire court, simple, facile, etc.) ou par l'envie de se dépasser (cuisine créative, astuces, imitation), ce qui n'est pas toujours contradictoire, loin de là : « cuisine facile et créative », par exemple, constitue un lieu commun culinaire (mots clés : cuisine, cuisiner, cuisinier). En se déplaçant du geste pratique au style, on marque aussi un déplacement de la technique à l'identité culinaire.

- Niveau *identitaire* : le titre met en avant la figure d'un Chef, avec son caractère, sa personnalité, sa cuisine, son univers. C'est la figure d'autorité, dominante à tous les sens du terme, qui va servir de guide dans la construction d'une forme de vie alimentaire. L'identité culinaire s'exprime aussi, dans le titre, par référence à un pays, un terroir, un territoire, entre discours pratique (produits, recettes) et imaginaire alimentaire. Cuisine d'ici et d'ailleurs, du présent et du passé, cuisine savante et cuisine populaire, paysanne ou « bourgeoise », des « profondeurs » (Revel), voilà autant de choix possibles pour inventer un titre, quand ce n'est pas le Chef lui-même qui le porte.
- Niveau *situationnel* et *interactionnel* : de la cuisine à la table, de la préparation à la dégustation, les titres des ouvrages et des revues recomposent l'espace figuratif de la scène alimentaire : espace d'exposition, qui préfigure le repas, par exemple ; espace de figuration pour le mangeur, les convives, plongés dans des situations extrêmement différentes, en privé ou en public. C'est la mise en scène des produits, des acteurs, et les scènes de tables, scènes de vie, qui exploitent tout le champ métonymique du goût : saveur des aliments et saveur du partage, du lien. Sur toile de fond sociale, ressortent les usages, les codes, les bonnes manières, comme tous les jeux autour de la table (mots clés : table, goût, histoire, manières, etc.).

Perçue dans l'articulation de ses niveaux figuratifs, à travers discours, acteurs, lieux, situation, *l'image du goût* offre donc, comme nous le disions en

rappelant la « Lecture de Brillat-Savarin » par Barthes, de multiples angles d'*attaque* pour parler *cuisine* et *gastronomie* et concevoir des titres dignes d'intérêt.

Avec les ressources du réseau Internet et des supports de communication multimédias, dont l'explosion manifeste une inventivité sans pareille, il est possible que les titres trouvent un terrain de liberté et de créativité, offrant un espace toujours plus grand à notre imaginaire alimentaire. C'est ce qu'il faut essayer d'entrevoir maintenant.

#### ÉTHIQUE ET POÉT(H)IQUE DES *BLOGUES*

Suivons bien la courbe des productions culinaires : une histoire fourmillant de titres qui mettent en avant la cuisine, l'art de cuisiner, mais ne donnent qu'un rôle secondaire aux recettes elles-mêmes. Se lit un enrichissement continu du discours, autour d'une figure centrale, le goût, avec la multiplication des angles d'entrée, d'attaque, traduite dans les titres mêmes. À travers cela, s'exprime une sensibilité gastronomique qui se développe à tous les niveaux de représentation (les produits, les techniques, les lieux, les acteurs), mais sous la figure dominante du Chef qui montre la voie, du geste qui requiert de la maîtrise, du bon usage qui respecte les codes, les nourrit même, en évitant précisément les fautes de goût.

Avec l'avènement d'Internet et des *blogues* culinaires, la balle semble passer dans l'autre camp, le mangeur reprend la main, si l'on peut dire. L'imaginaire de la cuisine, d'abord arrimé au discours des sciences, puis séduit par le discours des arts, semble aujourd'hui donner la priorité à l'expérience du sujet et à sa propre mise en scène dans l'espace culinaire. On se déplace ainsi du discours expert du Chef ou du critique gastronomique, à la performance culturelle de celui ou celle qui fait la cuisine en cultivant, de façon déculpabilisée, amusée ou très impliquée, un *ethos* et une esthétique du faire culinaire et gastronomique. Cela explique le rôle péritextuel des légendes qui accompagnent les titres des *blogues* et des sites, en pointant cette direction expérientielle dans le rapport à la cuisine.

De la compétence culturelle à reproduire le bon geste, à imiter le Chef, à se conformer à l'étiquette du beau et du bien, on glisse, imperceptiblement, à la *performance* du mangeur ordinaire, de l'amateur de table et de cuisine, sans autre prétention que se faire plaisir et, pourquoi pas, faire partager ce plaisir aux autres. En première approche ou par choix, il n'y a pas là de quoi trouver un éditeur, ni donner matière à tout un livre, mais suffisamment pour s'exprimer en toute fraîcheur, voire candeur. S'élabore ainsi un espace personnel, de liberté, de créativité culinaire sans le surmoi ou le surplomb de quelque figure autorisée pour parler cuisine, la réaliser et la faire connaître. Les titres des *blogues* participent de cette expression libérée, détendue, jouant des marques énonciatives pour créer un contact direct et franc.

Prenons quelques exemples<sup>5</sup>. Alhya, avec *A Turtle in a Kitchen* (<http://aturtleinakitchen.blogspot.com>), brosse d'emblée son univers :

*Ce n'est pas vraiment un recueil de recettes, égrainant ingrédients et méthodes. C'est l'histoire d'une suite de découvertes, d'amusements, de challenges, tous enrichissants, prenant corps derrière mes fourneaux et se nourrissant de la vie, en général.*<sup>6</sup>

Chez Cléa aussi ([www.cleacuisine.fr/portrait](http://www.cleacuisine.fr/portrait)), il est question avant tout de s'amuser :

*J'ai 27 ans et je cuisine pendant mon temps libre, en dehors de mon travail (qui n'a, lui, rien à voir avec la cuisine, merci bien !). Je suis donc une amatrice, passionnée, et mon plus grand plaisir est de créer sans cesse de nouvelles recettes pour amuser mes papilles et celles de mes proches.*

On pourrait multiplier, ainsi, les témoignages de tous ces esprits créatifs qui prennent en main leur destin culinaire et livrent, en toute franchise, leur univers personnel, intime, fait de goûts et d'envies, de passions et de rencontres, de recherches et de trouvailles – expériences que chacun d'entre nous est en mesure de ressentir et de vivre au quotidien.

Là encore, la cuisine peut se prêter au discours catachrétique, quand l'humeur et l'imagination

s'émancipent du propos culinaire, s'éloignent des fourneaux et travaillent, avant tout, à créer un univers. Mais cuisine et recettes sont toujours le point de départ de cet imaginaire fertile qui cultive moins les connaissances que les impressions, moins la technique que les instants et les émotions.

Les titres prennent souvent une forme ludique :

[cakeinthecity.blogspot.com](http://cakeinthecity.blogspot.com) ;  
[eggsandmouillettes.blogspot.com](http://eggsandmouillettes.blogspot.com) ;  
[miamourdis.es.canalblog.com](http://miamourdis.es.canalblog.com) ;  
[zazacuisine.canalblog.com](http://zazacuisine.canalblog.com) ;  
[www.ptitchef.com](http://www.ptitchef.com) ;  
[gastronomades.canalblog.com](http://gastronomades.canalblog.com) ;  
[lamaisonnettedebarbichounette.com](http://lamaisonnettedebarbichounette.com) ;  
[beaualalouche.canalblog.com](http://beaualalouche.canalblog.com) ;  
[pralinesetgratons.blogspot.com](http://pralinesetgratons.blogspot.com) ;  
[flagrantdelice1.canalblog.com](http://flagrantdelice1.canalblog.com) ;  
[www.jesuispasunecourge.com](http://www.jesuispasunecourge.com).

L'empathie et la connivence s'affichent dans les prénoms :

[minouchka.canalblog.com](http://minouchka.canalblog.com) ;  
[fredkitchen.canalblog.com](http://fredkitchen.canalblog.com) ;  
[lemondegarance.blogspot.com](http://lemondegarance.blogspot.com) ;  
[maminaclaude.canalblog.com](http://maminaclaude.canalblog.com) ; etc.

La forme même des adresses, sur les sites, se prête à ces manipulations ludiques, poétiques, en raison de l'obligation de contracter les termes. Ces adresses deviennent des sortes de *witz*, de mots-valises, de calembours, exploitant, comme on peut le voir dans les titres déjà mentionnés, les ressources du sémantique, du graphique et du phonétique (par exemple : [lamaisonnettedebarbichounette.com](http://lamaisonnettedebarbichounette.com)).

À travers Internet et les *blogues*, on voit donc se dessiner, plus que jamais, un *ethos* culinaire préfiguré par le titre. Il s'agit d'un *ethos* à deux niveaux : à travers l'affirmation libre d'une forme de vie culinaire, d'un style de vie épanoui, possible à reconstruire

[...] entre des forces « centrifuges » – les pulsions, les passions, l'imaginaire et les interactions de l'ego –, et des forces « centripètes » – civilité, normalisation des images corporelles,

*contraintes diététiques, économiques ou commerciales, cadres sociaux d'appartenance, etc.* (Corbeau, 1996: 182)

De forme constructiviste, l'*ethos* laisse ainsi place à l'imaginaire du mangeur, du cuisinier, qui « bricole » son rapport à la nourriture, moins par désir de maîtrise que par réveil du désir lui-même.

Par sa forme énonciative, connivente, ludique, inventive et décalée, le titre du *blogue* invite donc à partager un *ethos culinaire*, un *ethos* participatif, lié très précisément à la forme interactive du *blogue*, qui redouble la forme de sociabilité déjà entrevue dans le sens premier de l'*ethos*. L'invitation à découvrir le *blogue*, dans le titre, est plus encore invitation à partager un univers culinaire

*[...] non pas seulement comme une organisation d'informations et d'instructions mais comme l'espace où l'énonciateur et son énoncé se mettent en scène, invitant ainsi l'usager, alors co-énonciateur, à adhérer à la manière de communiquer. C'est ainsi que chaque annonceur, chaque éditeur de presse en ligne, entre autres, cherchent, à travers les interfaces des « pages-écran » proposées sur leur site, à mettre en scène leur ethos, un Faire social, une représentation morale et imaginaire qu'ils nous invitent à adopter.*

(Pignier, 2008: 32)

La remarque prévaut pour tous les espaces numériques qui ajoutent le bricolage participatif du support de communication au bricolage du discours dans l'univers alimentaire. Ce qui transparaît désormais, dans la liberté et l'inventivité des titres sur Internet, avec tous les signes énonciatifs de la connivence, de la proximité, de la détente, c'est bien l'expression enjouée d'un *ethos*, en termes de sociabilité (Corbeau) et comme forme de vie partagée (Pignier).

L'éthique de la relation vient donc redoubler la poétique du titre. Avec le *blogue* et Internet, il témoigne d'un esprit plutôt léger et badin, là où le livre privilégiait la science et le discours hautain du Chef, du critique, de l'expert. On peut supposer que la production livresque cherchera, de plus en plus, à s'inspirer de cette créativité dans le titre, mais sans

espoir de concurrencer ce qui est laissé à l'initiative individuelle, aux audaces personnelles, dans la production éditoriale des *blogues* culinaires.

Contre les incantations et l'anathème sur la malbouffe, sur la mort du goût et l'érosion de l'imaginaire de table, la vitalité du titre culinaire semble témoigner, au contraire, d'un regain d'intérêt, pour tout ce qui touche à la nourriture, au désir de bien manger, au plaisir de table, s'il fallait rester sur les pas d'un Brillat-Savarin. Mais l'humanisme du goût a longtemps été porté, dans l'histoire culinaire, par une intellectualisation du goût, par une professionnalisation du geste, une technicité de la pratique et une morale du discours, autant de dimensions suggérées dans les titres mêmes des ouvrages érudits ou savants, à prétention scientifique ou littéraire, voire artistique. L'évolution du discours et des pratiques profite à une démocratisation du faire culinaire, à une esthétisation du quotidien, articulant, sur le mode de la performance ordinaire, auto-réalisatrice, ce qui pouvait se comprendre auparavant comme une compétence technique, avide de conseils et de leçons. En jouant plutôt la proximité, la familiarité, les titres, notamment sur Internet, marquent un changement de ton dans l'approche de la cuisine familiale. La vie se veut désormais portée par le réenchantement de l'expérience. L'émotion culinaire, gastronomique, participe de ce besoin, de cette recherche, du versant utilitaire ou pratique des gestes au quotidien, au raffinement esthétique, mais créatif, ludique. La polychrésie<sup>7</sup> (grec: *krèsthai*, « user de ») du mode alimentaire se soutient de la polyphonie des discours sur le monde culinaire, faisant usage du titre comme d'une bannière haute en couleurs et en saveurs expressives. Derrière les mots, des modes de vie alimentaires, des espaces de pratiques, qui, pour paraphraser Revel (1979), font place au *cuisinier pensant* qui crée, au *cordon bleu* qui suit la recette, au *gourmand* ou au *gourmet* qui savourent, si ce n'est au *mangeur ordinaire* que nous sommes au quotidien, pour peu que le titre nous mette en appétit.

## NOTES

1. Selon le *Littré*, le *traité* est un « ouvrage où l'on traite de quelque art, de quelque science, de quelque manière particulière » (1978, tome 4 : 6423).
2. « Le plaisir de manger est la sensation actuelle et directe d'un besoin qui se satisfait. Le plaisir de la table est la sensation réfléchie qui naît des diverses circonstances de faits, de lieux, de choses et de personnages qui accompagnent le repas » (Brillat-Savarin [Méditation XIV, « Du plaisir de la table »], 1975 : 111).
3. Apicius recouvrait en fait plusieurs personnes (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. – II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.), dont la plus célèbre, Marcus Gavius Apicius (né en 25 av. J.-C.).
4. On pourrait également parler de *plans* figuratifs. Mais le concept de *figurativité* engage à passer d'un niveau à l'autre dans le déploiement du goût, de l'expression de la sensation la plus directe, l'image sensorielle, à tous les niveaux de mise en scène alimentaire. Ils relèvent des formes de médiation et de figuration des pratiques de cuisine, de table, possibles à vivre comme des performances culturelles. Nous renvoyons, là encore immodestement, à notre article : « Du goût à l'image gustative. Un déploiement figuratif » (2004).
5. Je tiens à remercier Alexandra Beauvais (doctorante à l'Université de Bordeaux – Laboratoire Imagines) qui m'a aidé dans le repérage des constantes discursives sur Internet, avec une liste de *blogs* culinaires impossible à reproduire dans les limites de cet article. Nous renvoyons au n° 1 de *Cuisine P@ssion* (février-mars 2008) qui propose un inventaire de 29 *blogs* particulièrement originaux. Pour une information beaucoup plus élargie, voir *The Food Section. All the news that's fit to eat*. En ligne : [www.thefoodsection.com/foodsection/links.html](http://www.thefoodsection.com/foodsection/links.html) (page consultée le 15 octobre 2008).
6. Cet extrait n'était pas accessible à l'automne 2008.
7. Néologisme de Y. Jeanneret (2008).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [1975] : « Lecture de Brillat-Savarin », dans A. Brillat-Savarin, 7-33.
- BOUTAUD, J.-J. [2004] : « Du goût à l'image gustative. Un déploiement figuratif », *Voir barré*, n° 28-29 (II. *Le goût et l'odorat*), novembre, 24-33 ; — [2005] : *Le Sens gourmand. De la commensalité, du goût, des aliments*, Paris, Jean-Paul Rocher.
- BRILLAT-SAVARIN, A. [(1825) 1975] : *Physiologie du goût*, Paris, Hermann, coll. « Savoir ».
- CORBEAU, J.-P. [1996] : « De la présentation dramatisée des aliments à la représentation de leurs consommateurs », dans I. Giachetti (dir.), *Identités des mangeurs. Images des aliments*, Paris, Polytechnica, 175-198.
- DUMAS, A. [1873] : *Grand Dictionnaire de cuisine*, Paris, Alphonse Lemerre.
- FLOCH, J.-M. [1995] : *Identités visuelles*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, J. [2007] : « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures », dans J.-A. Aldama, D. Bertrand, M. Costantini et S. Dambrine (dir.), *La Transversalité du sens*, Paris, PUV, coll. « Essais et savoirs ».
- JEANNERET, Y. [2008] : *Penser la trivialité. La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès Lavoisier.
- LEROI-GOURHAN, A. [1965] : *Le Geste et la Parole : la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel.
- PIGNIER, N. [2008] : *Social Experience du Web Design*, Paris, Hermès Lavoisier.
- REVEL, J.-F. [1979] : *Un festin en paroles. Histoire de la sensibilité gastronomique, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.





# ACTUALITÉ DU TITRE D'EXPOSITION

DIDIER PRIOUL

*On est tous bricoleurs ; chacun ses petites machines.*  
(Deleuze et Guattari, 1972-1973 : 7)

Lors d'un colloque consacré aux liens entre le musée et l'université qui s'est tenu au Sterling and Francine Clark Art Institute en avril 1999, John House a démontré l'intime relation qui peut s'installer entre la syntaxe et la pragmatique du titre d'une même exposition, présentée à la fois à Londres et à Boston. L'exposition, réalisée en 1995 sous son commissariat, est aujourd'hui connue sous un double intitulé, en raison des visions divergentes des deux partenaires : *The Nature of France. Impressionism and Its Rivals* à Londres et *Impressions of France. Monet, Renoir, Pissarro, and Their Rivals* à Boston. L'intervention de John House avait pour but de faire réfléchir son auditoire sur la possibilité de lier deux questions contradictoires – l'exposition comme *blockbuster* et l'histoire de l'art révisionniste –, situant ainsi son exemple au-delà de la simple anecdote.

Le titre à lui seul indique clairement la mécanique des enjeux que se partagent Londres et Boston, de leur intérêt commun pour créer l'événement public et du potentiel expressif contenu dans le mot « *Rivals* »<sup>1</sup>. Si Londres maintient une ligne de conduite au plus près de l'intention scientifique du commissaire, Boston s'en écarte résolument. Alors que le sous-titre londonien, « *Impressionism and Its Rivals* », fait appel à une mémoire formelle et historique plus fine, Boston le remplace par une litanie de noms propres, bien insérés dans la culture commune. Ajoutons que le titre de l'exposition bostonienne désigne ce moment historique de l'art moderne comme un conflit entre personnes, en faisant usage de l'adjectif possessif « *Their* » devant « *Rivals* », tout en l'opposant à Monet, Renoir, Pissarro. Ce qui surprend surtout, c'est d'entendre John House annoncer que le contenu de l'exposition à Boston a été modifié pour l'ajuster à son titre<sup>2</sup>. Le nombre de tableaux représentant les peintres de Salon (*Their Rivals*) a été diminué et les toiles ont été repoussées en fin de parcours de visite pour offrir une plus large place aux impressionnistes. À partir de là, il est tentant de déduire que la forme du titre est liée à sa performance d'attrait dans l'espace public, d'autant plus que

sa compétence linguistique à Boston lui a procuré un effet de consentement public – 197 000 visiteurs (House, 2002 : 159) –, l’assurant ainsi d’un capital de sympathie et d’efficacité qui a fait défaut à Londres (105 000 visiteurs). Ainsi, en prenant appui sur sa seule formulation syntaxique, on peut affirmer que le titre d’exposition est un exemple d’une intitulation tournée vers l’action.

Cette intervention de John House a valeur d’exemple. En amenant le titre d’exposition à la surface de l’analyse tout en dépassant les considérations générales, elle engage à entrer dans un travail d’enquête plus vaste, basé sur l’interaction entre le titre et son référent extralinguistique, que nous limiterons à l’exposition en art ancien et en art moderne. Même si on ne surprendra pas en annonçant que ce n’est pas d’aujourd’hui qu’une exposition possède une identité, et un nom qui lui soit propre, c’est dans son actualité que le titre nous importe ici. L’objectif est de le comprendre au présent, en resituant le terme d’actualité en ligne directe avec sa racine latine *actualitas* : « force agissante, opérante » (Rey, 1998 : 32). Mais cette idée d’actualité et de titre au présent est indissociable d’un enchaînement temporel. En premier lieu, il nous faut donc qualifier historiquement les régimes d’intitulation, avant de mettre en résonance le présent et le passé de l’intitulation afin de mieux comprendre les formes et les intentions actuelles.

#### PROTOTYPES HISTORIQUES DE L’INTITULATION

Bien qu’il s’agisse d’un phénomène de société important, l’histoire de l’exposition temporaire en art ancien et en art moderne – et à plus forte raison celle de ses processus d’intitulation – reste un chantier de fouilles grand ouvert. Francis Haskell (2000) avait bien posé les premières balises mais son projet, publié de manière posthume à partir de ses manuscrits, est resté inachevé. Son entreprise, critiquée assez fortement et avec raison par Antoine Compagnon (2001), soulève quand même d’importantes et nécessaires réflexions. L’une d’entre elles, qu’il considère à tort comme l’ancêtre du *blockbuster*, nous servira de point de

départ car elle permet de lancer la réflexion historique sur la structure du titre<sup>3</sup>. L’exemple est devenu célèbre, grâce au pèlerinage que Marcel Proust fit à Amsterdam à cette occasion. Il s’agit de *Rembrandt, collection des œuvres réunies à l’occasion de l’inauguration de S.M. la Reine Wilhelmine*, présentée du 8 septembre au 31 octobre 1898 dans le tout récent Stedelijk Museum, ouvert en 1895. Réglons d’abord la question de la structure du titre : il s’agit d’un titre principal, « Rembrandt », suivi d’un titre secondaire introduit par le terme générique de « collection ». En suivant Léo H. Hoek, nous le comprenons comme un sous-titre dans un rapport de séquences linguistiques de niveaux différents :

*Le sous-titre introduit par un terme générique est un énoncé qui est une affirmation sur le genre du titre principal et, par son biais, sur celui du co-texte. Il forme une phrase elliptique métalinguistique, ayant pour objet le discours d’une autre phrase elliptique, celle du titre principal. Par rapport au titre principal, le sous-titre se trouve entièrement à un niveau métalinguistique. (Hoek, 1981 : 96)*

Si la distinction entre titre principal et titre secondaire est déjà bien affirmée, la dimension métalinguistique paraît, à la première lecture, plutôt désuète et inutilement narrative. Pourtant, la juxtaposition de mots qui s’additionnent pour faire signe – *collection des œuvres réunies ; occasion de l’inauguration* – déploie l’événement dans le monde de l’art – Rembrandt comme artiste d’exception – tout en l’inscrivant dans le mouvement des mondanités : la récente accession au trône de la reine Wilhelmine des Pays-Bas, à l’âge de dix-huit ans.

Dans ce double régime métalinguistique du monde de l’art et du mouvement mondain, nous lisons une forme ancienne de prototype qui marquera durablement l’appareil titulaire. Cet exemple, nous en faisons un postulat pour appuyer l’idée selon laquelle l’organisation titulaire de l’exposition, bien que nous la lisions tous au présent, s’inscrit en fait dans des régimes d’historicité complexes qui se trouvent simplement obscurcis par l’usage d’un métalangage. Toute la difficulté consiste d’abord à savoir comment

on peut caractériser cet arrière-plan historique pour le faire exister en termes de catégories qui seront ensuite comprises comme autant de connecteurs pour allier le temps de l'histoire à sa signification au présent. Les intitulations anciennes entrent en fait dans l'une ou l'autre de ces catégories que la sémantique du prototype a qualifiées de « meilleur exemplaire ou encore [...] meilleure instance, [...] meilleur représentant ou l'instance centrale d'une catégorie » (Kleiber, 1990: 48-49). Kleiber précise que le prototype existe en lui-même, comme « le meilleur exemplaire communément associé à une catégorie » (*ibid.*: 49), et que sa fréquence le confirme en son état de pertinence prototypique: « le prototype n'est vraiment considéré comme le meilleur exemplaire d'une catégorie que s'il apparaît comme étant celui qui est le plus fréquemment donné comme tel » (*ibid.*). Un tel énoncé, sous son apparente évidence de tautologie, correspond à la version standard du prototype, celle qui conduit à la recherche du « meilleur exemplaire » et de classifications plus rigidifiées (*ibid.*: 57). Pour éviter le piège d'une utilisation trop autoritaire du prototype, correspondant au sens unique et monoréférentiel de la version standard, Kleiber lui oppose une version étendue, polysémique et multiréférentielle, qui s'élabore à partir de la notion de ressemblance de famille et aborde le prototype comme un « pivot d'appariement référentiel » (*ibid.*: 161). Le prototype est alors postulé comme usage premier de sa catégorie, les autres lui étant dérivés selon différents modèles associatifs (*ibid.*: 181-182). Cette version étendue du prototype est à la base des huit catégories titulaires auxquelles répond historiquement l'exposition temporaire: le nom propre, la catégorie, le matériau, le genre, la mise en série, l'opérateur spatial, l'absolu esthétique et la personnalité. L'usage premier de ces prototypes de catégories apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle et se solidifie dans des formes fixes d'intitulation au XX<sup>e</sup> siècle.

*Prototype du nom propre*: le nom propre d'artiste, employé seul comme titre principal, à l'exemple de l'exposition *Rembrandt* de 1898, ne s'est pas imposé d'emblée. Le fait de croiser l'exposition *Jacob Jordaens*

au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, à Anvers en 1905, n'indique pas une acceptation généralisée de ce processus d'intitulation au début du XX<sup>e</sup> siècle, bien au contraire. Pour les artistes modernes du XIX<sup>e</sup> siècle, il faudra attendre les années 1930: Edgar Degas, mort en 1918, s'affirme en auteur absolu, *Degas*, à Cambridge en 1931, au Fogg Art Museum; Camille Corot, mort en 1875, devient auteur absolu, *Corot*, en 1936 à Paris, au Musée de l'Orangerie. Ce qui ne sera acquis que progressivement pour devenir l'une des normes actuelles du titrage, Gérard Genette l'a bien identifié dans *Mimologiques*, en isolant deux fonctions du titre: le fait de désigner et le fait de dire (1976: 23-24). Pour s'énoncer clairement et efficacement entre déictique (désigner) et épideictique (dire), l'usage du nom propre comme désignateur rigide a dû à la fois faire l'économie de sa catégorie – l'exposition – et s'affirmer comme un nom propre historique, doublé de notoriété<sup>4</sup>.

*Prototype de catégorie*: le mot « exposition » est probablement le terme le plus ancien pour fonder un prototype titulaire. En 1875, quelques mois après le décès de Corot le 25 février, la première exposition rétrospective consacrée à son œuvre à l'École des beaux-arts de Paris s'intitule *Exposition de l'œuvre de Corot*, indiquant par là que l'abstraction de l'homme réel au profit de ses fonctions référentielle et pragmatique reste à faire (Jonasson, 1994: 66-67). La catégorie « exposition », en ouverture de l'énoncé, aura une présence appuyée jusqu'au milieu des années 1980: *Exhibition of Venetian Art* à Londres en 1984 ou *Mostra di importanti dipinti europei del '500 e '600* en 1986 à Turin. En 1993, lorsque le musée du Louvre fera circuler une partie de ses collections au Japon, il en reprendra le prototype – *Exposition du Bicentenaire du Musée du Louvre. Des Collections Royales au Grand Louvre* –, tout en lui donnant un sens nettement historique qui l'éloigne de sa stricte catégorie fonctionnelle. Le prototype de catégorie est celui qui a perdu la plus grande force d'attrait aujourd'hui, en raison notamment de la multiplication des expositions temporaires comme fait culturel bien imprégné dans le public.

*Prototype du matériau*: le matériau occupe une situation différente car cette catégorie aborde l'œuvre comme objet matériel, avant sa qualité d'objet symbolique, tout en composant souvent avec la séparation des espaces d'exposition dans le musée (les cabinets de dessins par exemple). Ainsi, les collections fondatrices des musées vont générer très tôt des expositions temporaires dans leurs lieux propres. C'est le cas des fonds de dessins dont le modèle est l'exposition de l'an V de la République française (1797) au Musée central des arts à Paris (palais du Louvre). Les dessins, encadrés séparément, accrochés à touche-touche en numérotation continue et à hauteur de vue, s'offrent à la perception et à la sensibilité individuelle. Le long titre qui figure sur la couverture du livret explicatif – une notice pédagogique – fixe déjà les termes du prototype du matériau: *Notice des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux et miniatures du Musée central des arts. Exposés pour la première fois dans la Galerie d'Apollon. Le 28 Thermidor de l'an V de la République Française. Première partie*<sup>5</sup>. Abandonnant la dimension narrative d'une telle intitulation historique, usant du nom propre d'artiste à la place du nom de lieu, c'est en fait la même catégorie du prototype du matériau qui se poursuit jusqu'à nos jours, à travers des modèles comme *Œuvres de Rembrandt. Dessins et gravures* à la Bibliothèque nationale de Paris, en 1908, ou *Degas. Prints, Drawings, and Bronzes* à New York, en 1921.

*Prototype de genre*: basé sur les principes des classifications de l'art académique, le genre – portrait, paysage, histoire, nature morte, etc. – a vite trouvé ses modes d'organisation titulaire. L'École des beaux-arts de Paris présente en 1883 une *Exposition de portraits du siècle (1783-1883)* et, en 1889, une exposition de *Portraits d'architectes*. Le modèle n'est cependant pas récurrent au XX<sup>e</sup> siècle et ce n'est qu'avec les exigences d'inventer de nouveaux sujets d'exposition qu'il en est venu à entrer aujourd'hui dans la pratique courante.

*Prototype de mise en série*: il s'agit d'un prototype double qui participe à la fois d'une mise en séquence générationnelle des artistes, bien ancrée dans l'histoire de l'art depuis les *Vies* de Vasari, et

des catégories de classement de l'histoire de l'art (maniérisme, baroque, classicisme, etc.). C'est au XX<sup>e</sup> siècle que la forme générationnelle s'imposera et l'on croiera de plus en plus de modèles semblables à celui du musée des Arts décoratifs de Paris à l'été 1934, intitulé *Les Artistes français en Italie de Poussin à Renoir* ou à celui de l'exposition, *De Giotto à Bellini*, au musée de l'Orangerie en 1956. C'est en fait la mobilité accrue des œuvres, dans des conditions de sécurité mieux assurée, qui a facilité ces vastes regroupements, dont la forme comparative (deux ou trois artistes) est une variante. Le prototype de mise en série, relevant de catégories esthétiques, est plus exigeant car il fait l'économie du nom propre et affirme d'emblée sa distance face au public non informé. Historiquement, on parlera plus facilement d'art ancien ou d'âge d'or plutôt que d'user d'une terminologie catégorielle relevant de la pratique de l'histoire de l'art. Ce prototype entre dans un usage répété à partir des années 1980, tout en demeurant un certain temps dans la sphère des spécialistes, en raison de son association avec le matériau – c'est le cas de l'exposition du Cabinet des dessins à Paris en 1980 où l'on présente les *Dessins baroques florentins du Musée du Louvre*.

*Prototype de l'opérateur spatial*: l'histoire de l'art a toujours profité de la géographie pour organiser ses classements par pays, villes et écoles. Dès 1861, le Musée des beaux-arts de Marseille montre une exposition sur les *Trésors de l'art de la Provence* et l'on verra ensuite les dénominations spatiales – régionales et nationales – s'imposer naturellement comme des modes d'énonciation de premier niveau et se jumeler à d'autres prototypes comme à Udine en 1939: *Mostra del Pordenone e della pittura friulana del Rinascimento*. Cet opérateur spatial profitera aussi de la division par écoles, support emblématique des constructions identitaires au XIX<sup>e</sup> siècle.

*Prototype de l'absolu esthétique*: c'est probablement le prototype le plus utilisé aujourd'hui et celui qui expose le plus le déclin de l'institution muséale comme institution sincère. C'est un prototype attrayant puisqu'il relève de l'exception, mais son

origine est vite teintée de suspicion car son association à des événements promotionnels – commerciaux, politiques, idéologiques – l’accompagne dès le départ comme ces *Chefs-d’œuvre de l’art français*, exposition présentée au Palais des arts à Paris (Petit Palais aujourd’hui) en 1937, à l’occasion de l’Exposition universelle. On ne compte plus les expositions extraterritoriales qui circulent aujourd’hui sous cet intitulé : *Masterworks from the Musée des Beaux-Arts, Lille*, présentée au Metropolitan Museum of Art à New York, en 1992, ou *Chefs-d’œuvre impressionnistes du Musée des beaux-arts du Canada*, mise en circulation en 2000 pour offrir un rayonnement pancanadien à l’institution.

*Prototype de personnalité* : objet marchand et authentique par excellence, l’œuvre d’art a toujours signifié un pouvoir d’exception pour son propriétaire, lui assurant une qualité de connaisseur qui l’élève au-dessus du commun. Depuis le début des années 1950, l’exposition publique rééquilibre la mise à l’écart de ces œuvres, en offrant un espace de visibilité au collectionneur privé : *Exposition de la collection Lehman de New York* au musée de l’Orangerie à Paris, en 1957.

Ces prototypes, bien ancrés dans la culture commune au point de s’offrir à une lecture actuelle comme de la nouveauté, permettent d’élaborer des structures d’intitulations originales, selon des visées qui marginalisent parfois le propos et le sens même de l’exposition. L’idée maîtresse de ces processus d’intitulation est de se démarquer des usages binaires de prototypes qui inscrivent le titre et le sous-titre dans une relation d’affinité. Ainsi, le prototype de l’absolu esthétique va se jumeler à celui de personnalité pour donner une titraille devenue habituelle comme celle qui associe le terme de « chef-d’œuvre » au nom d’un collectionneur privé. Il s’agit ici non pas de soumettre le titrage des expositions aux prototypes, mais de montrer que l’idée d’une rupture radicale entre un passé révolu et un présent actif ne permet pas de comprendre les processus d’intitulation actuels. La référence à l’histoire de l’art, souvent semblable entre le passé et le présent de l’intitulation, s’inscrit dans

une mise en scène qui va transformer le tableau initial des intitulés afin de marquer une tension nouvelle qui intègre une dimension sensible, parfois avec force. L’exposition des œuvres de la collection Bührle à Washington, Montréal et Londres, en 1990 et 1991, en est un bon témoin : *Un regard passionné. Chefs-d’œuvre de l’Impressionnisme et autres toiles de maîtres de la Collection Emil G. Bührle, Zurich*. Elle montre une dynamique titulaire qui rend compte d’une spécificité différente, tout en restant dans une lignée historique. Pour situer cette pratique de mise en tension des énoncés titulaires, il faut d’abord faire un retour sur l’exposition pour comprendre ce qui la régit, à l’exemple de l’expérience relatée par John House.

#### L’EXPOSITION TEMPORAIRE :

##### QUELLE TERMINOLOGIE POUR LA QUALIFIER ?

Acceptons de dire en partant que toute entreprise d’intitulation d’une exposition en art ancien et moderne est de nature référentielle. Elle renvoie à des « choses en soi »<sup>6</sup>, selon la définition de l’exposition proposée par Jean Davallon comme : « le média de la présence : [qui] réunit physiquement objet et visiteur » (1986 : 275). Rappelons aussi qu’elle demeure liée à un impératif de vérité et de véracité qui ne lui permet pas de risquer un désaccord lorsque le lecteur du titre deviendra un visiteur<sup>7</sup>. Davallon, dans son analyse fondatrice de la mise en exposition, a bien pris soin d’insister sur ce fait que « toute exposition est censée avoir une efficacité : la preuve *a contrario* en est la déception manifestée lorsqu’une visite ne se solde par aucun effet » (*ibid.* : 274). Efficacité et vérité s’accordent pour faire en sorte que l’énoncé titulaire, visant à la proclamation et à l’effet, ait force de preuve une fois le visiteur face à l’objet ; sinon l’effet s’effondre et l’échec devient patent. Cela est plus manifeste encore depuis que l’exposition n’est plus un territoire réservé, à l’écart du public et qui se maintient dans la scientificité assurée de ses énoncés. Autrefois, le livret d’exposition, que le visiteur se procurait à l’entrée et utilisait tout au long de sa visite, avec son titre en bonne place sur la page de couverture, non seulement annonçait nommément l’exposition, mais permettait



aussi une confrontation en direct des avancées du commissaire avec les œuvres exposées. L'apparition du catalogue d'exposition comme livre indépendant – physiquement et scientifiquement – ainsi que l'affirmation du titre dans la plus grande dispersion de ses énoncés – liste des expositions, communiqués de presse, carton d'invitation, affiche, bannière de rue, annonce publicitaire, site Internet, catalogue, document pédagogique – ont totalement modifié les enjeux de la véridicité *in situ*, au cours des années 1970.

Verena Tunger, qui a consacré une thèse de doctorat aux titres des expositions, soutenue à la Faculté des lettres de l'Université de Zurich en 2003-2004, a été confrontée à la même nécessité de qualifier l'exposition pour comprendre ses régimes d'intitulation. Pour fonder en référence ses catégories titulaires et situer les processus d'intitulation, elle définit l'exposition comme un « dispositif plurisémiotique » : « l'exposition est donc un amalgame, un croisement des caractéristiques de plusieurs systèmes différents : elle est un *dispositif plurisémiotique* » (2005 : 20). La position de Verena Tunger consistant à identifier une formule unifiante sous le terme de « dispositif » pour qualifier l'ensemble des unités de son corpus de travail peut se justifier en raison de la disparité de ses modèles d'analyse : 800 expositions allant des sciences naturelles aux beaux-arts, en passant par l'histoire, la technique et les faits de société<sup>8</sup>. Mais, une fois transposé dans le seul champ de l'exposition en art ancien et moderne, cet usage du mot « dispositif » au singulier soulève plusieurs questions en raison de l'impérialisme de l'exposition temporaire dans notre monde actuel, qui s'accompagne d'une explosion de son étiquetage dont on ne saisit plus la généalogie et qui va bien au-delà de la seule insertion dans un « dispositif ».

Interrogé en 1977 sur « le sens et la fonction méthodologique » du terme « dispositif », Michel Foucault l'énonce d'abord comme étant « de nature essentiellement stratégique », empreint « d'une certaine manipulation de rapports de forces », pour synthétiser ensuite sa pensée dans une formulation plus directe :

*Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça, le dispositif : des stratégies de rapports de forces supportant des types de savoirs, et supportés par eux. (2001b : 300)*

Il nous semble possible de transposer cette notion du dispositif à l'exposition temporaire, à condition toutefois de ne pas en faire un absolu et d'employer le terme au pluriel. Il nous faut aussi maintenir les dispositifs dans l'ordre des savoirs, afin de permettre la rencontre de l'œuvre unique avec la routine du discours historique. Cela ne règle cependant pas la question de l'apparaître, pièce maîtresse de l'exposition en art historique. Elle doit composer avec la notion de suspension de l'œuvre d'art dans l'espace du musée, discutée par Jean-Louis Déotte, et dont il en rend compte efficacement dans son second paradoxe :

*Le musée est une institution abstractive qui renoue avec la mise entre parenthèses du monde, avec cette tension qui constitue l'œuvre. Comme les œuvres ne sont pas du monde, le musée qui les accueille doit, en tant qu'architecture, suspendre notre rapport au monde. Et ce doit être, contradictoirement, un lieu de mise à disposition des œuvres comme l'est, par exemple, une bibliothèque. Mais en même temps, le visiteur ne peut être considéré comme celui qui va s'approprier un savoir, mais plutôt comme celui qui doit se préparer (d'où un problème architectural de traitement du seuil, du sas) à être saisi et défait. (1993 : 396)*

C'est le rôle actuel de l'exposition temporaire de chercher à résoudre ce paradoxe du « rapport au monde », contrairement aux œuvres simplement suspendues dans les salles réservées aux collections permanentes. Pour la reconnaître dans ce mouvement d'actualisation, nous la qualifierons de « machine à démuséifier l'œuvre d'art », dont l'un des objectifs est de renouer avec le temps<sup>9</sup>.

Qu'entendons-nous par l'usage du terme de « machine » dans notre énoncé, après avoir réservé le domaine des savoirs aux dispositifs ? Deleuze et Guattari permettent une réponse en définissant la

machine comme un «système de coupures» (1972-1973: 43) dont le premier mode est de l'ordre du prélèvement: «Loin que la coupure s'oppose à la continuité, elle la conditionne, elle implique ou définit ce qu'elle coupe comme continuité idéale» (*ibid.*: 44). Les coupures

*[...]y sont productives, et sont elles-mêmes des réunions. Les disjonctions, en tant que disjonctions, sont inclusives. Les consommations mêmes sont des passages, des devenirs et des revenirs. (Ibid.)*

L'activité de commissaire est bien de couper dans une continuité historique effective pour révéler une autre continuité, idéale, faite de morceaux épars qui seront à nouveau réunis de manière inclusive. Il faut citer Deleuze et Guattari un peu plus longtemps pour rappeler à quel point l'hommage à Maurice Blanchot est d'importance pour penser l'exposition comme une machine:

*C'est Maurice Blanchot qui a su poser le problème dans toute sa rigueur, au niveau d'une machine littéraire: comment produire, et penser, des fragments qui aient entre eux des rapports de différence en tant que telle, qui aient pour rapports entre eux leur propre différence, sans référence à une totalité originelle même perdue, ni à une totalité résultante, même à venir? (Ibid.: 50)*

Aborder ainsi l'exposition temporaire en disant qu'elle «fait machine», c'est dire qu'elle est mouvement. Elle se déploie dans l'espace clos de sa représentation en harmonisant un appareil avec des dispositifs: «L'appareil, c'est ce qui donne son apparat à l'apparaître [...] ce qui prépare le phénomène à apparaître pour "nous"» (Déotte, 2004: 101-102). L'emploi du mot «appareil» ici a soulevé suffisamment d'interrogations pour qu'un séminaire lui soit consacré à la Maison des Sciences de l'Homme (MSH Paris-Nord) en 2003-2004. Disons tout d'abord qu'il correspond non seulement à l'appareil déjà-là – l'architecture intérieure du lieu d'exposition –, mais aussi à la manière dont il sera appareillé ponctuellement par le scénographe: plasticité des espaces intérieurs, inscription libre des

cimaises, ouverture/obscurcissement des fenêtres et de l'éclairage zénithal, travail sur le sol, colorations murales. Appareil et appareillage «désignent une disposition réglée des éléments de structure», selon la brève et évidente définition de Jacques Boulet (2005:69). L'appareil et l'appareillage appartiennent ainsi à la catégorie du «mode du construire» (*ibid.*) qui montre ses assemblages tout en limitant la liberté d'intervention. Le dispositif se règle sur l'appareil et relève d'un mode différent, celui de la projection: dispositif de sécurité; dispositif de conservation; dispositif d'accrochage et de voisinage des œuvres sur les murs, les cimaises et dans l'espace; hiérarchisation du discours visuel par la mise en évidence ou en retrait de l'œuvre; dispositif prescrit par le parcours pour guider le visiteur de manière physique et sensible; dispositif textuel, inscrit dans l'exposition pour arrêter ponctuellement le visiteur et l'informer – titres de salles, titres de sections, niveaux de textes (texte inaugural, texte thématique, cartel explicatif) –; dispositifs textuels de visite libre (glossaire iconographique ou technique, guide pour la famille); dispositifs oraux de visite contrainte (audioguide et visites guidées). Ce sont donc bien deux modes complémentaires qui doivent s'harmoniser pour «faire machine»: le «déjà-là» de l'appareil, lié à ses modes d'appareillage ponctuels, et le «pour-là» des dispositifs qui se règlent sur l'appareil pour tenter de s'y conformer ou de l'effacer, selon l'habileté du scénographe.

L'exposition temporaire réunit toujours un appareil avec des dispositifs, que la rencontre soit effacée – faute de volonté, d'intérêt ou de moyens – ou exacerbée, au point de prétendre avoir créé un effet de transport vers le passé, selon la formule du «comme si vous y étiez»<sup>10</sup>. Le degré d'assemblage de chacun de ces deux termes – appareil et dispositif – permet à l'exposition de se déployer de manière très diversifiée, à la fois dans ses espaces intérieurs et dans la sphère publique, grâce au dispositif communicationnel. En ne mobilisant que fort peu l'appareil, tout en écartant la plupart des dispositifs, elle incarne le passé et la muséification de l'objet.

Inversement, en étirant l'appareil au maximum de sa capacité illusoire visant à immerger le visiteur dans le passé, les dispositifs devront doublement s'activer pour que les destinataires échappent à la fois à l'engourdissement de l'esprit et au sentiment d'avoir été leurrés par une rêverie privée de ses garanties de justesse. Faire de l'exposition une machine à double fonctionnement, dans le but de démuséifier l'œuvre pour la requalifier dans une historicité active auprès du public, n'est donc pas chose aisée. En retour, elle s'enrichit d'un fonctionnement sociosémiotique nouveau dans lequel le processus d'intitulation allie une expérience du temps à des expériences cognitives et sensibles, en les hiérarchisant.

#### L'INTITULATION COMME PROCESSUS D'INTERACTION

Dans son étude sur le titre comme désignant d'une représentation, Robert de Dardel (1988: 77-78) isole les fonctions sémantiques et les fonctions pragmatiques des titres. C'est comme fonction sémantique que nous examinerons ses propositions pour qualifier la relation de désignant à désigné, entre le titre et l'exposition. Le titrage d'une exposition appartient majoritairement à la première catégorie, celle du *titre-teneur*, «qui informe sur la teneur du désigné»; *titre-teneur* qui se dédouble en *titre nommant* et *titre résumant*:

*Le titre nommant qui est [...] un syntagme nominal nommant la teneur comme l'enseigne nomme un magasin (Salammbô, Ronde de nuit, Les Saisons), et le titre résumant, qui est [...] une proposition résumant la teneur (Kennedy [a été] assassiné) [...] et pour lequel existe une variante obtenue par nominalisation (Débarquement des marines à Grenade) [...] Le titre résumant [...] est une formule minimale, souvent avec l'ellipse du verbe. (Ibid.: 83-84)*

Le plus intéressant est la distinction établie par Dardel entre le titre nommant et le titre résumant dans leur rapport d'autonomie avec le désigné:

*Du fait qu'il est une proposition, le titre résumant se distingue de toutes autres classes sémantiques citées jusqu'ici: des titres nommants, des titres-genres et des titres-incipit. [...] les titres de ces trois classes sont indissociables*

*du désigné sur le plan sémantique, comme ils le sont sur le plan situationnel; au contraire, le titre résumant et sa variante nominale, qui sont aussi dépendants du désigné dans leurs rapports situationnels, sont autonomes sur le plan sémantique: ils constituent une communication en soi, indépendante du désigné. (Ibid.: 84)*

Cette distinction est fondamentale pour nous permettre de progresser et de comprendre un titre comme celui de l'exposition que consacra le Musée des Beaux-Arts de Nancy à l'été 2007 à Mellin: Charles Mellin. *Un Lorrain entre Rome et Naples*. À Charles Mellin, porteur prototypique de nom propre, pour user de la terminologie de Jonasson (1994: 28), s'ajoute un nom commun – *Un Lorrain* –, dérivé d'un nom propre géographique et qui dénote une classe. Le titre résumant, dans sa forme agrammaticale, est une proposition ouverte à l'interprétation car l'ellipse du verbe n'autorise aucune lecture fermée. Comme signifiant, la proposition *Un Lorrain entre Rome et Naples* peut se comprendre comme: un Lorrain qui voyage entre Rome et Naples; un Lorrain écartelé entre Rome et Naples; un Lorrain égaré entre Rome et Naples, etc. Les hypothèses sont nombreuses, d'autant plus que Charles Mellin est le prototype du nom propre historique sans notoriété et que la compréhension du sous-titre demande des connaissances préalables. Un tel modèle de compréhension titulaire est réservé aux initiés qui sauront décoder le sens, sous les prototypes du nom propre et de l'opérateur spatial. Autrement, le doublet titre nommant/titre résumant, maintenu sous la forme habituelle du titre et de son sous-titre, sera dans un rapport de disjonction entre désignant et désigné. En l'absence des compétences adéquates de la part du destinataire, ce mode d'intitulation devient autoréférentiel. Pour un lecteur averti, il désigne clairement l'argument d'une exposition monographique consacrée à un peintre né en Lorraine au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle, expatrié jeune en Italie et qui s'est fait un nom en répondant à des commandes de grands décors, à Rome et à Naples. Cet hermétisme pour le destinataire, voulu par l'énonciateur du

titre, explique que cet exemple ne transgresse que modérément les prototypes : l'ensemble du processus titulaire demeure réglé selon le seul mode cognitif.

Pour résoudre le problème de la structure sémantique du titre de l'exposition de Washington, consacrée à la collection Bührle, c'est vers la dimension sensible de l'intitulation qu'il faut orienter l'enquête, d'autant plus que « *Un regard passionné* » ne peut être compris comme un titre nommant, pas plus qu'il ne peut l'être sur le plan cognitif.

Josep Besa Camprubi (2002), dans son étude sur les fonctions du titre, nous apporte un premier élément de réponse. Des trois fonctions qu'il retient – fonction désignative, fonction métalinguistique et fonction séductrice –, il accorde la plus grande importance à la deuxième car « c'est la fonction s'ajustant à l'idée que le titre est un marqueur du thème du texte » (*ibid.* : 29). Substituons au mot « texte » celui d'« exposition », abordé dans son acception globale de machine à démuséifier pour réaliser un monde clos de savoirs et d'expériences, et poursuivons avec une précision sur la nature du « thème » qui est  
[...] une hypothèse sur ce dont parle le texte qui dépend de l'initiative du lecteur, hypothèse visant à discipliner ou à réduire la *semiosis* et à orienter la direction des actualisations du contenu du texte. (*Ibid.*)

Une telle position avoue sa dette à Umberto Eco (1979), notamment lorsqu'il décrit un lecteur en attente, qui élabore des prévisions pour anticiper la situation :

[il] assume une attitude proportionnelle (il croit, il désire, il souhaite, il espère, il pense) quant à l'évolution des choses. Ce faisant, il configure un cours d'événements possible ou un état de choses possible [...] il hasarde des hypothèses sur des structures de mondes. (*Ibid.* : 145-146)

Marqueur du thème, hypothèse et initiative du lecteur, discipline, réduction de la *semiosis*, orientation des actualisations : tous ces termes se rejoignent pour qualifier l'actualité du titre de l'exposition. Eco et Besa Camprubi parlent en fait d'interaction, même s'ils évitent l'usage de ce

terme dans ces brèves citations. Eric Landowski (2005) en a proposé récemment un modèle global qui intègre quatre grands régimes d'interaction : la programmation, la manipulation, l'ajustement et l'accident. La programmation repose sur le *faire être*, c'est le régime du sujet exécutant, un sujet qui obéit à la loi. La manipulation relève du domaine du *faire croire*, elle fait appel à la stratégie et à la persuasion pour dominer ou instrumentaliser le sujet. L'ajustement est de l'ordre du *faire sentir* et mise sur la sensation comme compétence esthétique. L'accident est le régime de la mésaventure, allant du désagrément au péril. Même si ces quatre régimes émergent de façon autonome, leurs frontières sont loin d'être étanches, ce qui nous permet d'ouvrir une brèche dans le schéma théorique de Landowski pour y situer l'actualité du titre d'exposition, en croisant les régimes de manipulation et d'ajustement.

Manipulation et ajustement appartiennent tous deux à la catégorie de l'influence d'un sujet sur un autre mais, alors que le premier régime relève de la communication, discursive ou non, le second appartient exclusivement au domaine du contact :

[...] la scène n'est plus celle où l'une des parties cherche unilatéralement à rallier l'autre, de bon ou de mauvais gré, à son propre projet, quitte à lui proposer en échange quelque compensation. Nous avons désormais affaire à une interaction entre égaux, où les parties coordonnent leurs dynamiques respectives sur le mode du *faire ensemble* [...]. Avec la manipulation, sont apparus des « sujets », malléables parce que dotés d'intelligence et d'une relative autonomie. Avec l'ajustement, ces mêmes sujets se voient reconnu, en plus, un corps, et par là même une sensibilité. L'interaction ne se fondera plus sur le *faire croire* mais sur le *faire sentir* – non plus sur la persuasion, entre les intelligences, mais sur la contagion, entre des sensibilités : *faire sentir qu'on désire pour faire désirer*. (Landowski, 2005 : 42-43)

Cette compétence esthétique du sujet, qui marque le régime d'ajustement, est aussi celle que sollicitent bien des intitulations. Si la donnée de départ est la fonction séductrice du titre, déjà nommée par Genette (1987 : 80) et reprise par Besa Camprubi

(2002 : 20-29), l'intégration de son fonctionnement dans une appartenance exclusive au régime de la manipulation limiterait son pouvoir de résonance chez le destinataire, pour qui le désir de participer, le *faire sentir*, est plus près du *faire ensemble* que du *faire croire*. C'est ainsi que nous comprenons la motivation de faire figurer l'énoncé « Un regard passionné » comme un intitulé qui précède « Chefs-d'œuvre de l'Impressionnisme et autres toiles de maîtres de la Collection Emil G. Bührle, Zurich ». Bien qu'il occupe la place du titre nommant dans le processus de l'intitulation, il n'en remplit pas la fonction. Il est une « communication en soi », de nature sensible et non cognitive, et la relation habituelle de désignant à désigné s'inverse au profit d'un mécanisme d'inférence : « Un regard » renvoie à « Emil G. Bührle ». Mais le titre va bien au-delà d'une simple relation associative avec le propriétaire de la collection pour ouvrir sur le *faire ensemble* et dire au destinataire qu'il mettra son propre regard au contact de ces mêmes objets d'exception, réservés jusqu'à présent au seul plaisir du possesseur. La première partie de l'énoncé prend alors la place du titre nommant pour interagir avec le lecteur, selon « l'effet-point de vue » analysé par Alain Rabatel :

[...] c'est-à-dire une (des) construction(s) textuelle(s) du PDV, qui, par les diverses modalités de présentation du référent, influent plus ou moins sur l'interprétation du lecteur de telle séquence ou du texte dans sa globalité, selon la nature, le volume, la forme d'expression des informations prises en compte par le lecteur, ainsi que le crédit et l'autorité que ce dernier accorde à son informateur. Dans tous les cas, le lecteur réagit et interprète avec ses affects et/ou son intellect, tels qu'eux-mêmes sont plus ou moins sollicités par le texte.

(1997 : 270-271)

Cette mécanique titulaire donne des résultats remarquables d'intelligence et de finesse, comme elle ouvre la porte aux pires dérives identitaires et idéologiques. On se limitera au premier cas avec l'exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 2005 : *Sous le soleil, exactement. Le paysage en Provence, du classicisme à la modernité (1750-1920)*.

Les prototypes de genre et de mise en série sont clairement affirmés, selon une structure plus complexe que celle de la collection Bührle, puisque le fragment titulaire qui s'est imposé dans l'usage commun est celui du milieu, « *Le Paysage en Provence* ». En fait, nous sommes non plus face à une structure en titre/sous-titre, ni en titre nommant/titre résumant, mais devant une double énonciation dont le premier membre est entièrement autonome alors que le second reprend le modèle traditionnel du titre, suivi d'un sous-titre et séparé par une virgule. Le locuteur réunit ici deux énonciations contradictoires en un seul processus titulaire, que nous qualifierons, en suivant John Searle, d'une énonciation de la fiction suivie d'une énonciation sérieuse (1982 : 103-106). Si la seconde – l'énonciation sérieuse – doit se plier aux règles de vérité et de sincérité puisque le locuteur devra en répondre devant le public, la première – l'énonciation de la fiction – en est totalement libérée. On n'attend aucune preuve en salle d'exposition pour y trouver « le soleil exactement », comme dans les paroles de la chanson de Serge Gainsbourg : « Pas à côté, pas n'importe où/Sous le soleil, sous le soleil/Exactement juste en dessous ».

Une telle intitulation résout intelligemment et sensiblement le discours éthique, harmonisant en un tout cohérent le choix préférentiel de l'auteur – l'énonciation sérieuse – avec le mécanisme du *pathos* qui suscite de la passion dans l'auditoire. Frédérique Woerther, travaillant sur l'*ethos* aristotélicien, nous éclaire finalement pour conclure :

Selon une hypothèse « homéopathique », on peut considérer que les passions de l'auditoire seront éveillées au moyen de la représentation discursive de certaines passions : autrement dit, l'expression, dans un discours, d'une passion [...] incitera l'auditoire à ressentir cette même passion par un effet de mimétisme. (2007 : 283)

C'est le *Traité des caractères* d'Aristote, plutôt que sa *Rhétorique*, qui fournit une réponse à notre problème sur la mise en œuvre du *pathos* dans le processus d'intitulation, réunissant le couple *faire croire* et *faire sentir* pour réussir à *faire ensemble*.



## NOTES

1. Il nous paraît utile de citer le passage au complet : « The title of the show raised great problems. In London, the first idea was to call it *The Nature of France*; however, our colleagues in Boston considered this oblique and potentially confusing. We then thought of *Impressions of France*, and Boston agreed; but soon the London team got cold feet, thinking that emphasis on the “Impressionist” dimension was too transparently an attempt to sell tickets. Then both sides agreed on a compromise, *Landscapes of France*; London went ahead with the publicity on this basis, but at a late stage Boston decided on a unilateral change back to *Impressions of France*. The London team was left feeling that, if agreement could not be reached, we would have preferred to stick with *The Nature of France*, or perhaps *The French Landscape*. The subtitle, too, was much discussed. Both organizations rejected my idea of *Impressionism and Its Enemies*, although clearly this was the most apt in historical terms; but both press offices felt that the open conflict invoked by the word *enemies* does not sell shows. They agreed on *rivals*, though the Saloniers would never have seen themselves as the rivals of the Impressionists (because of the different headline titles, the subtitle was *Impressionism and Its Rivals* in London, but *Monet, Renoir, Pissarro, and Their Rivals* in Boston) » (House, 2002 : 157). (Notre traduction : « Le titre de l'exposition a généré de nombreuses discussions. À Londres, la première idée fut de l'appeler *The Nature of France*, mais nos collègues à Boston trouvaient cela biaisé et confondant. Nous avons alors proposé *Impressions of France* avec l'accord de Boston, mais Londres a aussitôt eu la frousse, estimant que l'accent mis sur l'orientation “impressionniste” était trop littéral et serait un frein à la vente des billets. Les deux partenaires en sont alors venus à un compromis : *Landscapes of France*. Londres a lancé sa campagne publicitaire selon cet accord mais, à la toute fin, Boston est retourné d'une manière unilatérale à *Impressions of France*. Si un accord ne pouvait pas être trouvé, l'équipe londonienne, contrariée, aurait préféré conserver *The Nature of France* ou, à la rigueur, *The French Landscape*. Le sous-titre, lui aussi, a fait l'objet d'importantes discussions. Les deux organisations ont rejeté mon idée d'utiliser *Impressionism and Its Enemies*, bien que l'évidence s'imposait d'elle-même en regard du contexte historique. Mais les deux départements des communications, en s'appuyant sur le mot *enemies* et le conflit qu'il supposait, avaient le sentiment que cela freinerait la mise en marché de l'exposition. Ils se sont mis d'accord sur *rivals*, bien que les exposants aux Salons ne se soient jamais perçus comme les rivaux des impressionnistes (en raison de titres différents, le sous-titre fut *Impressionism and Its Rivals* à Londres et *Monet, Renoir, Pissarro, and Their Rivals* à Boston. »)

2. « As for the content of the exhibition, London chose to include equal numbers of Salon and Impressionist paintings – approximately fifty of each. This was not possible in Boston, where, given the size of many of the Salon paintings, the special exhibition galleries at the Museum of Fine Arts could not house everything. It was also clear from the start, however, that Boston wanted to weight the numbers of the pictures in the show – like the title – toward the Impressionists. To address perceived problems of both space and content, therefore, they omitted about a dozen of the largest Salon pictures and added about a dozen more Impressionist canvases. The catalogue was identical in both places (albeit with different covers and titles); thus the Boston book buyers could see what they had missed » (House, 2002 : 157-158). (Notre traduction : « Pour ce qui est de l'exposition elle-même, Londres a choisi de montrer, à parts égales – une cinquantaine de tableaux –, les peintres de Salon et les tableaux impressionnistes. À Boston, en

raison de plusieurs tableaux de Salon de grand format, les salles prévues pour l'exposition au Museum of Fine Arts ne pouvaient pas recevoir la totalité de l'exposition. Depuis le début et comme le titre en témoigne, il était évident que Boston voulait multiplier le nombre de tableaux impressionnistes. Pour régler la double question de l'espace disponible et du contenu de l'exposition, ils ont retiré une douzaine de tableaux de Salon – les plus grands formats – pour les remplacer par un nombre semblable d'œuvres impressionnistes. Le catalogue était identique dans les deux endroits (hormis quelques différences en ce qui concerne les couvertures et les titres), ce qui permit aux acheteurs du catalogue à Boston de voir ce qu'ils avaient manqué dans l'exposition. »)

3. Cette exposition relève assurément de la catégorie événementielle, dans le prolongement des grandes expositions internationales du XIX<sup>e</sup> siècle. La qualifier de *blockbuster* anticipe sur un modèle bien ultérieur, qui fera appel à d'autres moyens : économiques, politiques, communicationnels. Associer cette exposition au phénomène du *blockbuster* exigerait que l'on partage l'idée d'une théorie globale de l'épistémè, alors que le *blockbuster* est un mode d'exposition propre aux sociétés capitalistes postérieures aux années 1960. Nous appuyons ici notre compréhension sur les précisions fournies par Foucault à la revue *Esprit*, en mai 1968, au sujet de l'épistémè qui « n'est pas un stade général de la raison; c'est un rapport complexe de décalages successifs » (2001a : 704-705).

4. Le nom propre doublé de notoriété est le seul à pouvoir supporter une exposition d'envergure de type *blockbuster* (Monet, Matisse, Picasso, en sont les modèles éponymes). Le nom propre historique, employé seul, reste confiné au domaine de l'exposition visant l'intérêt spécialisé.

5. Lina Propeck (1988) a donné une analyse décisive de cette exposition de l'an V, réalisée dans le cadre des expositions du Cabinet des dessins du Musée du Louvre. Elle met également cette exposition en parallèle avec un propos que nous ne pouvons développer ici et qui concerne l'ancrage historique de l'exposition d'art dans l'idéologie. Le long titre de cette exposition dit en fait l'un des principes fondamentaux des Lumières et de la philosophie des Idéologues : l'accès direct à l'objet par la vue et l'observation comme ouverture à la connaissance. D'où ce long titre narratif qui se réduit en fait aux deux seuls mots de première importance : « *Notice* » et « *Exposés* ».

6. Pour éviter la polysémie du mot « chose », nous faisons référence au concept allemand de *Ding an sich*, dans l'emploi de l'expression « chose en soi ». Le terme *Erscheinung*, lié au vocabulaire de la phénoménalité, peut se traduire par « apparition », en accord avec la conception kantienne de la « chose en soi » : « La chose en soi (ens per se) n'est pas un autre objet, mais une autre relation (*respectus*) de la représentation à l'égard du même objet » (Dastur, 2004 : 373).

7. Nous avons développé cette question dans le catalogue de l'exposition *Are you Talking to Me? Conversation(s)*, présentée à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal en 2003 (Prioul, 2003).

8. C'est probablement l'exigence académique de la thèse qui marque fortement les limites spatiales et temporelles de son projet : un corpus d'analyse qui se borne à la Suisse romande et aux années 1997-1999.

9. Le terme « démuséifier », tel qu'utilisé dans l'expression « machine à démuséifier », ne caricature pas son modèle verbal. Il se démarque simplement de la version péjorative qui accompagne le verbe « muséifier », synonyme de l'anesthésie qui accompagne l'objet d'art dans le programme muséal des collections permanentes.

10. C'est donc surtout d'éthique qu'il s'agit, comme l'indique le rappel discret que Déotte adresse au scénographe, ramenant en exemple

l'intervention de Pier Luigi Pizzi dans les Galeries nationales du Grand Palais à Paris en 1988, lors de l'exposition *Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises*, pour dire la naïveté de confondre les dimensions temporelles : « il y a une différence des temps et des époques et [...] ce qui a constitué une destination, un monde, ne saurait ni revenir, ni être exposé affectivement » (Déotte, 1993 : 61). L'exposition du Grand Palais inaugurerait l'insertion d'un metteur en scène de renom comme scénographe d'exposition, dans un programme muséographique. Devenu auteur et créateur à part entière, Pizzi a reconstitué, sous une forme sérielle, des retables baroques pour y présenter les grands tableaux religieux, destinés originellement à orner des maîtres-autels. Une salle était consacrée à la reconstitution de la galerie La Vrillière, démantelée en 1793, et que Louis Phélypeaux de La Vrillière avait conçue et fait aménager pour y présenter un ensemble exceptionnel de tableaux commandés à des artistes italiens contemporains.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BESA CAMPRUBI, J. [2002] : « Les fonctions du titre », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 82, Limoges, PULIM, 7-36.
- BOULET, J. [2005] : « Les appareils de l'architecture : La projection orthogonale », dans J.-L. Déotte (dir.), *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris, L'Harmattan, 69-78.
- COMPAGNON, A. [2001] : « Faits, effets et méfaits de l'exposition », *Critique*, n° 649-650 (juin-juillet), 518-529.
- DARDEL, R. de [1988] : « Le titre : essai de systématisation », dans R. Landheer (dir.), *Aspects de linguistique française. Hommage à Q.I.M. Mok*, Amsterdam, Rodopi, 77-89.
- DASTUR, F. [2004] : « Erscheinung/Schein/Phänomen/Manifestation/Offenbarung », dans B. Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil/Dictionnaire Le Robert, 372-377.
- DAVALLON, J. [1986] : « En manière de conclusion... », dans J. Davallon (dir.), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers*, Paris, Éd. du Centre Georges-Pompidou, CCI, 267-279.
- DELEUZE, G. et F. GUATTARI [1972/1973] : *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Minuit.
- DÉOTTE, J.-L. [1993] : *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan ;
- [2004] : *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifestes.
- DESVALLÉES, A. [1998] : « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », dans M.-O. Bary et J.-M. Tobelem, *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Atlantica/Option culture, 205-251.
- ECO, U. [(1979) 1985] : *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Le livre de poche/biblio essais ».
- FOUCAULT, M. [(1994) 2001a] : *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto » ;
- [(1994) 2001b] : *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- GENETTE, G. [1976] : *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil ;
- [1987] : *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- HASKELL, F. [2000] : *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and The Rise of the Art Exhibition*, New Haven et Londres, Yale University Press.
- HOEK, L. H. [1981] : *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye/Paris/New York, Mouton.
- HOUSE, J. [2002] : « Possibilities for a Revisionist Blockbuster : Landscapes/Impressions of France », dans C.W. Haxthausen (dir.), *The Two Art Histories. The Museum and the University*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 154-161.
- JONASSON, K. [1994] : *Le Nom propre. Constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot.
- KLEIBER, G. [1990] : *La Sémantique du prototype. Catégories de sens lexical*, Paris, PUF.
- LANDOWSKI, E. [2005] : « Les interactions risquées », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 101, 102, 103, Limoges, PULIM, 7-105.
- PRIOUL, D. [2003] : « Musées d'art au présent : réseaux, promesses et (re)présentations/Art Museums at the Present : Networks, Promises and (Re)presentations », dans L. Déry (dir.), *Are You Talking to Me ? Conversation(s)*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 143-178 et 227-260.
- PROPECK, L. [1988] : *L'An V. Dessins des grands maîtres*, Paris, Musée du Louvre, 92<sup>e</sup> exposition du Cabinet des dessins, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux.
- RABATEL, A. [1997] : *Une histoire du point de vue*, Metz, Centre d'études linguistiques des textes et des discours.
- REY, A. [(1992) 1998] : « Actualité », dans A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, tome 1, 32.
- SEARLE, J. R. [(1979) 1982] : *Sens et Expression, études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit.
- TUNGER, V. [2005] : *Attirer et Informer. Les titres d'expositions muséales*, Paris, L'Harmattan.
- WOERTHER, F. [2007] : *L'Éthos aristotélien. Genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Vrin.

# DU TITRE LITTÉRAIRE ET DE SES EFFETS DE LECTURE

MAX ROY

Un titre ne fait pas un livre, encore moins une œuvre... Mais on l'en détache difficilement, et plus encore avec le temps. *L'Avare*, *Hamlet*, *L'Encyclopédie*, *L'Enfer*, *Madame Bovary*, *Les Fleurs du mal*, *Maria Chapdelaine*, *L'Étranger*, *Les Belles-Sœurs* et combien d'autres intitulés ont pris valeur d'icônes ou de symboles. Indissociables des textes qu'ils annoncent, les titres restent parfois le seul souvenir des lectures passées, voire le seul segment de texte lu. Qui ne connaît pas certains titres d'œuvres qu'il n'a pas lues mais dont il sait ou soupçonne l'importance? Tout lecteur, pourtant, apprend tôt ou tard à se méfier des titres de livres. Ils sont imparfaits, trompeurs ou manipulateurs. Qui n'aura pas éprouvé quelque surprise ou déception à la lecture d'un ouvrage au titre invitant? Avec l'expérience, la méfiance est de mise, mais la curiosité fait également le lecteur. Je propose d'aborder la problématique du titre littéraire en fonction du lecteur et de son activité d'interprétation. Je tracerai un bref état de la question pour ensuite signaler quelques cas intéressants et surtout analyser le phénomène dans le roman *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis.

## LE TITRE LITTÉRAIRE

L'intitulation des textes et ses usages codés sont des phénomènes datés. Ils appartiennent à l'histoire du livre et de l'édition, mais aussi à celle de la lecture et de la littérature. Dans l'Antiquité, un ruban appelé *titulus* servait à identifier le contenu d'un manuscrit enroulé (*volumen*). Au II<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne, vraisemblablement, des cahiers écrits sont assemblés sous la forme de *codex* où apparaissent parfois des indications de contenu. En Occident, le titre se présente en clair et son usage se généralise avec l'invention de l'imprimerie. Une page entière du livre imprimé lui est réservée. Après la Révolution française, les reliures en cuir, trop coûteuses, cèdent la place aux couvertures imprimées des livres. Les titres y figurent avec insistance. Comme l'a fait remarquer Rainier Grutman :

*Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, le titre a littéralement envahi l'espace du livre : on le trouve sur la couverture, sur la page de titre et la page de faux titre, en haut de chaque page dans le titre courant. C'est dire qu'il s'est de plus en plus rapproché du texte, évolution qui s'est traduite par des changements formels : jadis long et descriptif, à la syntaxe parfois complexe, le titre prend de*

*nos jours souvent la forme d'une phrase sans verbe, voire d'un syntagme nominal.* (2002 : 599)

L'appareil titulaire se réduit rarement au seul titre imprimé sur la couverture du livre et peut se décliner de multiples façons, selon les auteurs, les époques, les genres de textes, les types d'éditions et les publics visés. Ainsi, la composition des titres varie énormément par le format et la syntaxe. Les longs titres des livres anciens (des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en particulier<sup>1</sup>) se font rares au XIX<sup>e</sup> siècle et n'ont pas d'équivalents de nos jours, si ce n'est à des fins parodiques. Les titres anciens se trouvent même abrégés dans les éditions modernes. Cette tendance à l'abréviation s'observe aussi dans le passé, à l'occasion des rééditions de livres à succès<sup>2</sup>. Si les titres courts ont apparemment la faveur des éditeurs sinon du grand public, les abréviations et autres modifications de titres littéraires s'opèrent le plus souvent sans le consentement de l'auteur et parfois au détriment du sens initial. Cela se fait beaucoup pour les adaptations cinématographiques et, le cas échéant, avec l'accord de l'auteur. Le titre du film rejoint un autre public et, avec les rééditions qui suivent, attire un nouveau lectorat. On verra, plus loin, ce qu'il est advenu de *Dom Casmurro*.

#### UN OBJET D'ÉTUDE

Dans la presse écrite, le titre est capital – c'est le cas de le dire – et on l'étudie comme tel. Dans le domaine littéraire, peu de chercheurs s'y sont véritablement intéressés. On trouve bien des commentaires ici et là sur l'intitulé d'un poème de Baudelaire ou de Nelligan, par exemple, mais le phénomène n'a pas été abordé de façon théorique et systématique avant 1970 et la nouvelle critique, sauf exception. On attribue à Claude Duchet (1973) l'emploi du néologisme *titrologie* pour désigner ce champ de recherches. Hormis quelques études de cas, dont l'une approfondie a été consacrée au roman de Stendhal *Le Rouge et le Noir* par Serge Bokobza (1986), les travaux substantiels de Léo H. Hoek et de Gérard Genette font autorité en la matière. Le premier, après

avoir formulé des propositions « pour une sémiotique du titre » (1973), a publié, en 1981, *La Marque du titre*, un ouvrage entier sur le sujet. Gérard Genette, pour sa part, s'est employé à décrire et à examiner le discours d'accompagnement des œuvres littéraires dans *Palimpsestes* (1982) et surtout dans *Seuils* (1987). On lui doit la notion de *paratexte* qui réunit justement tous les ensembles discursifs – mais aussi des unités non verbales, comme les illustrations des couvertures de livres – qui entourent un texte littéraire ou qui s'y rapportent. Le paratexte accompagne l'œuvre, en quelque sorte, pouvant ainsi en encourager ou même en faciliter la lecture. Chose certaine, il contribue à son inscription dans le « champ littéraire » (Bourdieu, 1991). Une distinction entre les éléments du paratexte interne et externe – par rapport au texte évidemment – conduit à deux autres notions : le *péritexte* et l'*épitéxte*. Rappelons simplement que le titre, la préface et la couverture du livre font partie du *péritexte*.

Le livre peut contenir une multitude d'éléments *péritextuels* avec des caractéristiques propres : le nom de l'auteur et de l'éditeur, un texte de présentation en quatrième de couverture, des illustrations, un avant-propos, une préface ou toute autre forme de discours d'accompagnement. À cela s'ajoutent, à l'initiative des éditeurs et à l'intention d'un lectorat ciblé, des titres de collections et de séries, qui contribuent à l'identité du livre et à sa réception espérée. Parallèlement aux titres des œuvres littéraires, les titres internes, sous-titres et intertitres jouent un rôle singulier. Ils ponctuent le texte d'informations redondantes ou nouvelles pour accompagner ou éclairer la lecture. Tout cet appareil titulaire concourt à l'efficacité du texte, lui assurant une cohérence et une lisibilité. Les titres des chapitres des contes de Voltaire, par exemple, ont plus qu'une fonction de repérage dans le texte<sup>3</sup>. Ce sont des résumés ou des canevas, doublement parodiques, du récit qui va suivre. Courante à l'époque, leur adresse aux lecteurs est à la fois une marque et une demande de bienveillance. Ce peut être aussi une réponse par anticipation aux attentes du lecteur et une forme de validation de son travail interprétatif. Cela suppose que le lecteur

coopère de bonne grâce au processus textuel de signification et qu'il y trouve son profit. Il arrive que la persuasion soit aussi une manipulation du lecteur, comme dans *Un drame bien parisien* d'Alphonse Allais, l'exemple canonique dans la théorie du Lecteur Modèle d'Umberto Eco (1985). Il est toujours facile, après coup, d'expliquer le mécanisme d'une duperie. Pour qui sait lire, ou plutôt relire le texte d'Allais, les intertitres de son bref et curieux récit dévoilent ce mécanisme<sup>4</sup>. On connaît la critique de la théorie d'Eco, qui a néanmoins le mérite de rappeler cette évidence: un texte est fait pour être lu.

Même s'ils ne sont pas toujours attribuables à l'auteur et même si tous leurs effets ne sont pas prévisibles et contrôlables, les titres sont évidemment intentionnels. Ils obéissent à des règles communes ou singulières que l'auteur – sinon le traducteur ou l'éditeur – a adoptées et qui composent une poétique. On peut dégager des habitudes, des usages liés à une époque, à un genre littéraire, à une collection ou à un écrivain. Il en va ainsi pour les longs «titres-arguments» de la Renaissance, les vers liminaires servant de titres de poèmes, les formules stéréotypées de la collection Harlequin et les intitulés accrocheurs ou irrévérencieux de San-Antonio. Cependant, les tentatives de systématisation du phénomène sont difficiles sinon condamnées à des généralités. Au mieux peut-on reconnaître certains principes à travers une pluralité de modèles. Les analyses sémiolinguistiques de Léo H. Hoek permettent un classement de formes et de procédés, dont la composition morphosyntaxique du titre principal et du titre secondaire. Pour sa part, Genette distingue les unités selon leur caractère *thématique* ou *rhématique*. Le thème, on le devine, indique un trait sémantique tandis que le rhème – terme emprunté à Peirce – signale une caractéristique générique – le propre des satires, contes et fables, entre autres. Des éléments thématiques et rhématiques combinés produisent des titres mixtes et parfois ambigus – Genette cite *Anicet ou le Panorama, roman* d'Aragon. Une analyse de ces caractéristiques permet une typologie linguistique et historique. On devine que, sur un plan sémantique,

la variété des combinaisons est théoriquement infinie alors qu'elle est plutôt limitée sur le plan syntaxique. Parallèlement, une analyse lexicométrique<sup>5</sup> des titres fait également voir des tendances historiques quant à leur longueur – et donc leur composition –, mais qui sont difficilement interprétables. Elles indiquent des états successifs de l'institution littéraire. D'un tout autre ordre, quelques études de cas mériteraient aussi d'être signalées<sup>6</sup>.

#### UNE INVITATION À LA LECTURE

Des recherches attestent l'influence relative des titres de livres dans les choix de lecture. En effet, une enquête<sup>7</sup> réalisée auprès de quelque 2 500 élèves des niveaux secondaire et collégial au Québec indique que près de quatre jeunes lecteurs sur dix (37,6%) accordent une grande importance au titre ou, dans une proportion voisine, à l'ensemble de la couverture du livre. Par ailleurs, plus de 63% des répondants disent également fonder leurs choix sur les résumés de livres, en quatrième de couverture. Le péri-texte a donc une influence réelle sur ce lectorat.

Outre une visée persuasive – ou commerciale – évidente, l'appareil titulaire répond à plusieurs finalités. Pour Genette, le titre a quatre fonctions principales: la désignation ou l'identification du livre, sa description – qui peut être métaphorique –, l'expression d'une valeur connotative et une fonction dite «séductive», qu'il juge d'efficacité douteuse (1987: 96-97). Dans son étude sur *Le Rouge et le Noir*, Bokobza lui prête plutôt une fonction de projecteur, précisément «chargé d'attirer les regards [et] de créer le relief». Et il ajoute:

[...] *changer l'éclairage ce sera aussitôt changer la profondeur et la forme du relief. De ce point de vue, le titre qui accompagne un énoncé littéraire devra être analysé non seulement en fonction des relations qu'il entretient avec le contenu même de l'œuvre (auteur), mais aussi face à sa position vis-à-vis du public (lecteur).* (1986: 37)

Avec Claude Duchet (1973), qui lui attribuait déjà une fonction conative, c'est-à-dire centrée sur le destinataire, on reconnaît au titre une valeur



pleinement significative pour le lecteur: il décrit l'œuvre, «attire les regards» sur elle et «séduit» éventuellement. Mais il y a plus. «En lisant le titre, le lecteur sera, en somme, conditionné dans l'optique de l'événement à venir», soutient Bokobza qui demande: «La lecture d'un roman passerait-elle alors d'abord par la compréhension de son titre?» (1986: 20). De l'avis d'Umberto Eco, «un titre est déjà – malheureusement – une clef interprétative. On ne peut échapper aux suggestions générées par *Le Rouge et le Noir* ou par *Guerre et Paix*» (1985: 7).

Tout déploiement de signaux à l'intention du lecteur, qu'il s'agisse de titres et d'intertitres, de divisions internes du livre et d'illustrations, agit comme un *vade mecum*. À la différence d'un discours d'accompagnement (préface, résumé, etc.), ce mode d'emploi, consultable à tout moment, pourrait favoriser la progression du lecteur dans le texte. Les titres des chapitres en en-tête rappellent l'état de la lecture. On peut les considérer comme de simples bornes routières, indiquant le nom d'une route, les distances parcourues. Mais, pour autant que ces indications soient du texte – et pas seulement une numérotation –, elles expriment aussi autre chose, parallèlement au texte qui se découvre dans la page. Toute discrète qu'elle soit, leur «voix» se superpose au co-texte. Il est impossible d'en mesurer l'effet. Du reste, tous les lecteurs y prêtent-ils attention? Ce qui peut être posé par hypothèse est un ajout de sens au texte et un appel ou un adjuvant à sa compréhension.

#### RÉACTIONS DE LECTURE

Des lecteurs affirment avoir choisi ou acheté un livre pour son titre, pour son attrait en soi ou pour sa notoriété<sup>8</sup>. En cela au moins se rejoignent les comportements des petits et des grands lecteurs, des adeptes et des experts de la lecture. C'est au minimum une amorce de la lecture. À notre époque, en tout cas, le titre s'offre d'emblée comme le premier segment d'un texte à découvrir. Il y invite, un peu à distance, comme pour inspirer le respect et peut-être en révéler l'essence. Un aspect devient LE sens de l'œuvre. Le titre intrigue, retient, dispose le lecteur.

Il le trompe aussi parfois. Par exemple, que suggère le titre *Un dimanche à la piscine à Kigali* (2000) de Gil Courtemanche? Des scènes de vacances? Un instant de bonheur au milieu de l'horreur? Le contraste voulu n'est pas assurément perçu. À la lecture, il se révèle peu à peu et le titre acquiert sa pleine valeur. Au moment de sa parution, *Le Retour d'Afrique* (2004) de Francine D'Amour aurait pu être interprété faussement comme un autre roman inspiré du génocide au Rwanda. Le titre laisse entendre un voyage. Cette hypothèse du lecteur est aussi l'impression que la narratrice cherche à communiquer à son entourage. Or, le voyage n'a jamais eu lieu que dans leur imaginaire. Quant au contenu, il n'a rien à voir avec la tragédie du Rwanda. Voyons un dernier exemple: bien des lecteurs ont exprimé une curiosité ou un désarroi devant *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) de Gaétan Soucy. Ce titre surprenant ou accrocheur en a incité plus d'un à se procurer le livre<sup>9</sup>. Que pouvait-il laisser soupçonner? L'histoire d'une petite fille qui jouait avec le feu? Pour sûr, le récit maintient l'intrigue, en en détournant le sens jusqu'à la fin. Le lecteur a pu s'appuyer sur maintes références pour assurer l'intelligibilité du propos: la formule proverbiale «du jeu avec le feu» et le souvenir d'un conte de Hans Christian Andersen (*La Petite Fille aux allumettes*, 1848). Avec le titre, s'enclenche le travail d'interprétation du lecteur.

Ce travail est souvent facilité ou orienté par l'extérieur – un discours ambiant ou une adaptation de l'œuvre, par exemple. L'adaptation pour le cinéma<sup>10</sup> du roman de Courtemanche lui a valu une nouvelle publicité et un nouveau lectorat. Le contenu du livre est partiellement dévoilé: il paraît déjà connu du lecteur. Le titre confirme le savoir sinon l'attente de ce dernier, ce qui est renforcé par une image du film sur la couverture d'une nouvelle édition du roman. Sur cette photo, les deux personnages principaux du film, une femme noire et un homme blanc qui s'étreignent, expriment une douloureuse affliction. La fonction promotionnelle de l'image est évidente et couramment employée<sup>11</sup>. Du coup, d'autres sens apparaissent et se précisent aux yeux du

lecteur. Dans cette réédition, la couverture illustrée fixe l'attention sur le couple et suggère une histoire d'amour difficile. Tout lecteur qui a lu ou vu au moins une publicité du film ressent une impression de familiarité, ce qui ne signifie pas une absence d'ambiguïté. Avec le film *Un dimanche à Kigali*, par ailleurs, l'altération du titre littéraire abolit un contraste dans l'énoncé original. Certes, l'écart entre l'amour et la haine peut s'éprouver à l'audition du film. Il reste que chaque unité de discours, chaque élément d'un titre produit du sens et que chaque transformation a des conséquences.

Chaque emprunt aussi produit son effet. Les énoncés intertextuels que sont les pastiches ou parodies de titres proposent aux lecteurs un jeu ou un défi par rapport au champ littéraire. Tels sont, par exemple, dans le corpus québécois, *Mignonne, allons voir si la rose... est sans épines* (1912), recueil de poésies de Guy Delahaye, *Hamlet, prince du Québec* (1968), pièce de théâtre de Robert Gurik, *Le Cid maghané* (1968), pièce de théâtre de Réjean Ducharme, et *Don Quichotte de la démanche* (1975), roman de Victor-Lévy Beaulieu. Ces titres transformés, ou « titres-citations », affichent en clair une référence supposée connue du lectorat et dont la reconnaissance est comme un point de départ de la lecture. Cette reconnaissance est un premier acte interprétatif du lecteur. Le sens qui en résulte peut ne correspondre qu'à un aspect de l'œuvre, le renvoi au canon littéraire – ici la Pléiade, *Hamlet*, *Le Cid* et *Don Quichotte* – n'est pas moins significatif, puisqu'il définit ou fixe, par avance, un certain horizon esthétique<sup>12</sup>.

De façon plus évidente, les lecteurs experts accomplissent leur travail en fonction d'une référence esthétique. Aux usages rhétoriques des titres correspondent des effets plus ou moins attendus. Deux exemples de réactions critiques suffisent pour l'illustrer. En premier lieu, un article de François Gallays a été entièrement consacré au titre du recueil de poésies d'Alain Grandbois, *Les Îles de la nuit*. Le critique s'exprime en ces termes : ce titre « exerça sur moi un pouvoir d'envoûtement qui, aujourd'hui encore n'a aucunement perdu de son efficacité »

(1979 : 23). Gallays étudie les sons, le rythme et les sèmes du titre pour décrire en détail des procédés stylistiques et comprendre cet effet d'envoûtement. Dans un tout autre registre, le critique Guy Laflèche a posé un jugement très négatif sur *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy. Le Québec, prétend-il, a cultivé les « bonheurs d'occasion » en matière de littérature et le roman de Roy « porte bien son titre, mais en toute innocence » (1977 : 98). La critique de Laflèche détourne le sens du titre au profit de sa propre thèse. Ces deux exemples d'utilisation de titres par des lecteurs experts seraient de peu d'intérêt s'ils ne mettaient pas en évidence le rôle de l'interprète dans l'avènement du sens. Mais ce sont là des lectures professionnelles, justement, qui répondent à des impératifs institutionnels et qui étaient inespérées ou imprévisibles. Tout texte en permet l'exercice sans les accréditer pour autant, comme il se prête malgré lui à tous les usages.

Les lectures critiques se distinguent évidemment des lectures ordinaires par leur fonction, mais aussi par leur fonctionnement. Elles supposent une lecture appliquée ou « seconde »<sup>13</sup>, une approche avisée permettant de comprendre l'intention du texte, de goûter ses charmes et de leur échapper. Distincte de la « progression »<sup>14</sup> dans le texte – le fait d'une lecture première –, une telle compréhension n'est pas exclusive aux lecteurs professionnels. Elle exige néanmoins une disposition particulière et une attention soutenue. Même s'il ne partage pas les buts et les obligations du critique, le lecteur ordinaire formule puis révisé, au besoin, une série de propositions qui assurent – au moins pour lui-même – l'intelligibilité sinon la cohérence du texte. L'appareil titulaire lui offre un lieu où mettre à profit son activité. Porteur de significations, comme tous les signaux textuels, il pourrait également avoir une fonction de *guidage*, laquelle appellerait d'ailleurs une interprétation.

Quelles peuvent être la posture et l'attitude du lecteur à cet égard ? Après avoir observé plusieurs aspects du titre littéraire, voyons comment se construisent et se perçoivent ses effets à la lecture

d'une œuvre en particulier. Le roman *Dom Casmurro* de Machado de Assis paraît tout désigné pour cette étude.

#### L'APPAREIL TITULAIRE DE *DOM CASMURRO*

Ce roman, considéré comme le chef-d'œuvre de l'écrivain brésilien Machado de Assis, a connu plusieurs formes d'adaptations, dont deux versions pour le cinéma : *Capitu* en 1968 et *Dom* en 2003. Le titre du premier film dévoile le nom d'un personnage central, l'épouse de Dom Casmurro, le narrateur du roman. Le second titre tronque le nom de celui-ci et propose une libre adaptation, modernisée, du livre. Dans les deux cas, le titre déplace l'attention du spectateur. Un nom féminin (*Capitu*) et une appellation anonyme (*Dom*) peuvent suggérer une infinité de significations. Chose certaine, s'est perdu alors le sens associé au titre original, qui désigne le narrateur et qu'il explique lui-même d'entrée de jeu. Phénomène intéressant, une réédition récente du roman en français comprend un sous-titre, absent jusque-là, et qui correspond à un titre de chapitre : « Les yeux de ressac » (2002). Son sens s'éclaire avec la lecture évidemment, mais on peut s'interroger sur la pertinence et l'effet de ce sous-titre. Celui-ci insiste, en tout cas, sur un aspect de l'histoire et sur le caractère du personnage féminin *Capitu*. Le changement de titre a des conséquences immédiates sur la lecture.

Avec son titre original, *Dom Casmurro* déploie un appareil titulaire suffisamment élaboré pour que nous nous y attardions. Le titre général, en premier lieu, intrigue aussi bien les lecteurs familiers avec la langue portugaise que les autres. « Ne consultez pas de dictionnaires », nous prévient le narrateur dès le premier chapitre du roman, qui est justement intitulé « Du titre » (DC: 14)<sup>15</sup>. Et il poursuit :

*Casmurro n'est pas pris ici dans le sens qu'ils donnent à ce mot, mais dans l'acception vulgaire d'homme silencieux et absorbé. Dom a été ajouté par ironie, comme pour me donner des prétentions nobiliaires. Et tout cela parce que l'autre jour, je dormais un peu ! Aussi bien n'ai-je point trouvé de meilleur titre pour mon récit ; s'il ne m'en vient pas d'autre d'ici la fin du livre, nous garderons celui-là. Mon poète du train saura ainsi que je ne lui garde pas rancune. Et, pour un*

*peu, comme le titre est de lui, il pourra penser que l'œuvre l'est aussi. Certains livres doivent à leurs auteurs, tout juste, leurs titres ; et d'autres même pas cela. (Ibid.)*

Il est habituel de trouver une justification ou une explication du titre d'un livre dans une préface auctoriale<sup>16</sup>. Il s'en trouve plus rarement dans le corps d'un récit. On la devine plutôt alors. Dans le cas présent, le narrateur et personnage principal du récit s'adresse continuellement au lecteur pour le bien préparer et l'*engager* dans sa lecture. Le dispositif est parfaitement réglé pour éveiller la curiosité puis les soupçons du lecteur. Ceux-ci naissent au fil du récit parallèlement à la jalousie du personnage qui lui fait douter de la fidélité de son épouse *Capitu*. Une telle connivence entre le lecteur et le narrateur suppose un « contrat de lecture ». Ici, l'autobiographe fictif a fait explicitement du lecteur son destinataire, sinon son ami et confident. Le titre et ses formes dérivées concourent à l'établissement de ce pacte narratif qui garantit la crédibilité du narrateur et la pertinence du propos. Dès le chapitre inaugural, en est posé le principe, qui sera maintenu jusqu'à la fin du roman par des appels directs au lecteur et par des signaux récurrents. Il commande la coopération du lecteur. Le titre à lui seul ne saurait l'enrôler évidemment. Le texte entier y travaille. À cet égard, la structure de *Dom Casmurro* découpe le récit en multiples segments et épisodes qui correspondent à autant de chapitres, dont certains tiennent en une seule page. Un intertitre significatif coiffe chacun des 148 chapitres du roman – qui compte quelque 330 pages dans l'édition courante en français. Une étude exhaustive des intertitres montrerait comment se forme la complicité du lecteur et, partant, comment celui-ci est amené à partager les sentiments du héros. Quelques éléments suffiront ici.

Le deuxième chapitre s'intitule « Du livre » et commence ainsi : « Maintenant que j'ai expliqué le titre, passons au livre. Auparavant, néanmoins, exposons les motifs qui me font prendre la plume » (DC: 15). Avec le premier chapitre, cela semble indiquer une bienveillance systématique envers le lecteur, laquelle appellerait, en retour, une confiance à

l'égard du narrateur. Cette bienveillance se manifeste tout au long du roman, à travers de multiples interpellations et dans d'autres intitulés de chapitres. Certains de ces intitulés ont strictement un but fonctionnel; ils guident le lecteur dans sa progression: le chapitre 79 est titré «Préface au chapitre» et le suivant (chap. 80), «Passons au chapitre»; pour sa part, le chapitre 131 a pour titre «Antérieur au précédent». D'autres intitulés de chapitres sont des adresses explicites au lecteur. Il en va ainsi de «Lecteur, hoche la tête» (chap. 45) et de «N'en faites rien, ma chère» (chap. 119). Ce dernier chapitre tient en un paragraphe qui illustre bien le type de relation établi avec le lecteur:

*Chère lectrice, vous qui êtes mon amie, et qui avez ouvert ce livre afin de vous reposer entre la cavatine d'hier et la valse d'aujourd'hui, vous voulez le fermer tout de suite, en voyant que nous côtoyons un abîme. N'en faites rien, ma chère: je change de direction. (DC: 284)*

Ces usages des intertitres, qui se rapprochent de la fonction phatique du langage, produisent surtout des effets de cohérence et de persuasion qui renforcent la confiance du lecteur et le confirment dans ses intentions.

Annonçant un véritable début d'histoire, le chapitre 2 («Du livre») se termine sur ces mots:

*Allons! Je commence l'évocation par une célèbre après-midi de novembre que je n'ai jamais oubliée. J'en ai eu beaucoup d'autres, meilleures ou pires, mais celle-là ne s'est jamais effacée de mon esprit. Et tu le comprendras en me lisant. (DC: 17)*

La table est mise pour le lecteur. Il découvrira au fil du texte l'histoire du jeune Bentinho – devenu plus tard Dom Casmurro –, de sa relation amoureuse avec Capitu, de son passage obligé au séminaire, de son amitié pour Escobar, etc. En suivant l'évolution de ces personnages de l'adolescence à la vie adulte, le lecteur verra aussi se transformer l'amour en jalousie. En fait, il sera invité, par de nombreux indices, à soupçonner une liaison entre Capitu et Escobar. Certains intertitres en tiennent lieu carrément ou les signalent, avec insistance, à l'attention du lecteur. Par exemple, le

chapitre 32 s'intitule «Des yeux de ressac». Bentinho se souvient de l'expression utilisée par un proche de la famille pour décrire les yeux de Capitu. Il se livre ainsi:

*Je me souvenais de la définition que José Dias en avait donnée. «Des yeux de Bohémienne oblique et dissimulée». Je ne savais pas ce que voulait dire «oblique», mais «dissimulée» je le savais et je voulais voir si on pouvait en dire cela. Capitu se laissa fixer et examiner. [...] Rhétorique des amoureux, fournis-moi une comparaison exacte et poétique pour dire ce qu'étaient ces yeux de Capitu. Il ne me vient pas d'image capable d'exprimer ce qu'ils étaient, ce qu'ils me faisaient, sans attenter à la dignité du style. Des yeux de ressac? Eh! oui, de ressac. C'est bien le mot qui me donne l'idée de cet aspect nouveau. Ils contenaient je ne sais quel fluide mystérieux et énergétique, une force qui vous entraînait en dedans, comme la vague qui se retire de la plage, les jours de ressac. (DC: 89)*

Il y a là un indice de ce qui se prépare et de ce qui s'écrira plus loin, mais que le lecteur pourrait évidemment ne pas saisir. Dans un épisode précédent (chap. 25), José Dias avait employé cette expression: «ces yeux que le diable lui a donnés...» (DC: 70). Le lecteur pouvait également ne pas y prêter attention ou porter ce jugement négatif au compte d'une mauvaise foi. Mais il retiendra sans doute que Bentinho, à la suite de José Dias, trouve chez Capitu un aspect mystérieux et insaisissable. Cette impression se confirmera dans l'esprit du narrateur et, on le suppose, dans celui du lecteur. Très loin dans le récit, un autre chapitre sera coiffé du même titre ou presque, l'article défini en français désignant ce qui est déjà connu: «Les yeux de ressac» (chap. 123). Après la mort d'Escobar, survenue accidentellement par noyade, ce bref chapitre relate le moment du départ pour le cimetière. Bentinho observe l'attitude de Capitu:

*Il y eut un moment où ses yeux fixèrent le défunt, comme ceux de la veuve, sans les sanglots ni les plaintes de la veuve, mais tout grands ouverts, comme la vague de la mer, au dehors, comme si elle eût voulu, elle aussi, emporter le nageur du matin... (DC: 289)*

L'image poétique ajoute au non-dit, comme pour donner une forme à l'impression. Le lecteur peut

difficilement l'ignorer même s'il n'éprouve pas le malaise ou la douleur des personnages. S'il a été attentif, il se rappelle ce qui a été dit du regard de Capitu dans un chapitre semblablement intitulé. Au-delà d'un caractère fonctionnel et rhétorique, plusieurs intitulés de chapitres ont donc une pleine valeur sémantique. Soit ils reflètent le contenu d'un chapitre, soit ils lui en imposent un. Parmi les autres intertitres « parlants » dans *Dom Casmurro*, « Une pointe de Iago » (chap. 62) et « Othello » (chap. 135) expriment assez clairement le drame qui est au cœur du roman. Dans le premier cas, un mot de José Dias crée le trouble chez Bentinho qui avoue « un sentiment cruel et inconnu, la pure jalousie, lecteur, mon compagnon ! C'est elle qui me mordit [...] » (DC : 159-160). Quant au second intitulé, il se rapporte à une soirée au théâtre où « on jouait justement Othello » (DC : 308), et à la suite de laquelle Bentinho se résout au suicide. De prime abord, le titre pouvait laisser croire à une autre issue, mais l'hypothèse que le lecteur a été amené à faire se transforme avec la réflexion de Bentinho.

Tout au long du roman, le lecteur a connu avec le narrateur la naissance et la transformation d'un sentiment amoureux. Son jugement nous importe peu, bien sûr, mais il est permis de croire que l'auteur a voulu le mettre à l'épreuve. Le dispositif mis en place, tant par la structure du récit et les remarques du narrateur que par les appels au lecteur et l'appareil titulaire, conduit à une forme soutenue d'engagement lors de la lecture. Parallèlement aux autres signaux du texte, mais parfois aussi en les devançant, les titres et intertitres entraînent la production d'hypothèses successives quant au contenu d'un livre, d'un roman, et quant à la résolution d'une intrigue ou d'une question suggérée par le titre principal. Qui est Dom Casmurro ? Mérite-t-il son sobriquet ? Son histoire permet-elle de comprendre ce qu'il est devenu ?

#### LE TRAVAIL DE L'IMAGINAIRE

Il reste à se demander à quelles conditions fonctionne ce dispositif. Pris dans son ensemble, il exige le respect et la reconnaissance de règles

syntactiques, logiques, narratives, psychologiques, éthiques ou même morales. La dissimulation avait déjà été observée chez Capitu. Les « yeux de ressac » le soulignent à double titre. C'est parfaitement cohérent du point de vue narratif et psychologique. Des conditions semblables s'appliquent probablement à l'appareil titulaire, qui est également du texte. Pour qu'une impression, une interrogation suggérée par un titre conduise à un pseudo-raisonnement, il faut une compétence particulière qui excède les connaissances linguistiques. Cette compétence acquise avec le temps et l'expérience de lecture agit dans l'imaginaire du lecteur pour former une représentation de l'objet. Kigali et l'Afrique, la petite marchande d'allumettes, Iago et Othello, par exemple, sont des unités signifiantes, des figures de la guerre, de la misère, de la trahison et de la jalousie. Elles font partie d'un réservoir commun d'images, d'un savoir partagé, mais également de l'encyclopédie personnelle du lecteur expérimenté. À la découverte des textes, les lecteurs moins avisés y ont aussi accès. Devenue l'emblème de l'horreur génocidaire, Kigali inspire la frayeur. On imagine le pire. Pour sa part, la figure archétypale d'Othello fait prédire et admettre un dénouement fatal.

Il faut encore, cependant, que ces figures topiques soient actualisées dans l'imaginaire du lecteur. Il ne suffit pas, en effet, de reconnaître un lieu commun – comme la misère en Afrique ou le pouvoir dévastateur de la passion – pour « construire » le sens du titre et y adapter sa lecture, c'est-à-dire adopter une posture particulière. Les titres parodiques ou titres-citations commandent, par-delà la reconnaissance d'un texte-source (hypotexte), un plan de travail. Alerté par le titre, le lecteur, tout comme le spectateur, de *Hamlet, prince du Québec* ou du *Cid maghané* s'interroge sur les liens entre les pièces de Gurik et de Shakespeare, de Ducharme et de Corneille. S'agit-il d'imitations, de palimpsestes ou d'intitulés trompeurs ? La relation intertextuelle présumée conduit à se demander s'il faut avoir lu ou vu les œuvres anciennes pour comprendre les modernes. Elle peut entraîner leur lecture justement, mais surtout fonder l'hypothèse



que les unes se réfèrent directement aux autres, par leurs thèmes ou leurs formes. Bien sûr, tout lecteur pourrait l'ignorer aussi. En revanche, il pourra faire une lecture parallèle des œuvres, du langage, des personnages et des situations qu'elles mettent en scène. Quitte à changer de posture interprétative au fil de sa lecture, il pourra chercher la ressemblance, l'ironie, et se faire critique de l'adaptation moderne de motifs dramatiques.

Les titres rhématiques ou mixtes, tels que Genette les a définis, engagent aussi le lecteur dans une voie particulière. *Le Journal d'un curé de campagne* (Bernanos), *Les Contes du pays incertain* (Jacques Ferron) et *Ode au Saint-Laurent* (Gatien Lapointe) appellent déjà, par le genre annoncé, une certaine attitude. Quant aux titres thématiques, dominants depuis l'époque moderne, comme *Crime et Châtiment* (Dostoïevski), *J'irai cracher sur vos tombes* (Boris Vian) et *L'Homme rapaillé* (Gaston Miron), ils semblent dicter surtout une interprétation de contenu. Les titres les plus neutres, réduits «au seul nom du héros éponyme, comme *David Copperfield* ou *Robinson Crusoé*» – comme *Dom Casmurro* aussi – et qui seraient, selon Umberto Eco, «les plus respectueux du lecteur» (1985: 7) interpellent sans doute différemment celui-ci. Néanmoins, il doit en faire une interprétation minimale, sur la base d'une curiosité, d'une analogie ou d'un renseignement obtenu par ailleurs (résumé, publicité, etc.). Quoi qu'il en soit du résultat, de sa justesse et de sa part d'invention, le titre commande une inférence interprétative qui doit être révisée à l'usage du texte. Ce travail inférentiel n'est vérifiable que de l'aveu du lecteur lui-même. Il est générateur de significations qui sont autant d'effets de lecture. Du reste, les lecteurs en retirent toujours plus qu'un savoir. Le titre, en ce sens, est un déclencheur du processus sémiotique.

## NOTES

1. G. Genette rappelle, à ce propos, que «le titre original de ce que nous appelons aujourd'hui *Robinson Crusoé* [D. Defoe], était en 1719 (et en anglais...) *la vie et les Étranges Aventures de Robinson Crusoé, de York, marin, qui vécut vingt-huit ans tout seul dans une île déserte de la côte d'Amérique, près des bouches du grand fleuve Orénoque, après avoir été jeté sur le rivage par un naufrage où tous moururent sauf lui. Avec un récit de la manière dont il fut enfin aussi étrangement délivré par des pirates*» (1987: 69).
2. Genette cite plusieurs exemples de livres dont un segment du titre a disparu à un moment ou l'autre de leur «carrière» (*ibid.*). Tels sont les cas bien connus du *Père Goriot*, *Histoire parisienne* et de *Madame Bovary*, *Mœurs de province*.
3. Ainsi, dans *Candide ou l'Optimisme* – titre déjà chargé de sens –, le chapitre six est coiffé du titre suivant: «Comment on fit un bel auto-dafé pour empêcher les tremblements de terre, et comment Candide fut fessé».
4. Le tout premier intertitre se lit ainsi: «Où l'on fait la connaissance avec un Monsieur et une Dame qui auraient pu être heureux, sans leurs éternels malentendus» (Eco, 1985: 287). On aura compris que, s'ils sont «éternels», les malentendus ne sauraient être dissipés ni pour les protagonistes ni pour les lecteurs du récit.
5. Voir à ce propos l'article de M. Bernard: «À juste titre. Une approche lexicométrique de la titrologie». En ligne: <http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/article/numero1/bernard.htm> (page consultée le 24 septembre 2008). Cet article a d'abord paru en anglais en 1995.
6. Voir notamment C. Lachet (2000); R. Grutman (1999); A. M. Watanabe (1996).
7. L'enquête a été menée dans dix écoles secondaires auprès de 1 602 élèves et dans huit établissements d'enseignement collégial (cégeps) auprès de 821 élèves. L'échantillon était constitué proportionnellement d'établissements publics et privés de Montréal et ses environs ainsi que des régions de Québec, de Sherbrooke et du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Je remercie mes étudiants et assistants du Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal pour leur contribution à cette recherche sur «La formation des lecteurs et les conceptions d'une culture littéraire».
8. Nous avons recueilli d'étonnantes commentaires à ce propos, à l'occasion d'entrevues avec des lecteurs. Il s'en trouve également en abondance sur des *blogs* et des sites d'opinions de lecteurs. Par exemple, en ligne: [www.critiqueslibres.com](http://www.critiqueslibres.com) (page consultée le 25 septembre 2008).
9. Un lecteur, parmi d'autres, séduit par le titre du livre, avoue l'avoir lu péniblement plus tard: «Tout ce que je savais de ce livre, c'était le titre. [...] Je ne connaissais ni l'histoire ni l'auteur. Je le lisais parce que, il y a 8 ans, j'avais aimé le titre. Un peu aléatoire comme choix de livre». En ligne: <http://brindherbe.blogspot.com/2007/03/la-petite-fille-qui-aimait-trop-les.html> (page consultée le 25 septembre 2008).
10. *Un dimanche à Kigali*, film réalisé en 2006 par Robert Favreau.
11. Les livres de poche, les collections populaires et scolaires en usent abondamment, même lorsqu'il s'agit d'œuvres canoniques. Les éditions populaires des romans de Balzac et de Zola, par exemple, reproduisent des images de films ou de séries télévisées, le cas échéant.
12. Bien sûr, je fais référence à la notion d'*horizon d'attente* du lecteur, proposée par H. R. Jauss (1978).
13. On se souvient que R. Barthes associait la lecture seconde aux textes de «jouissance» par opposition aux textes de plaisir (1971: 22-25).



14. Selon la formule de B. Gervais (1993).
15. Dorénavant, les renvois à l'édition de référence de *Dom Casmurro* ([1899] 1989) seront indiqués entre parenthèses par les lettres DC suivies du numéro de page.
16. Voir, entre autres, les préfaces de Sainte-Beuve à *Volupté*, d'Edmond de Goncourt à *Renée Mauperin* et de Balzac à l'ensemble de *La Comédie humaine* (dans Gershman et Whitworth, 1971).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [1971]: *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BERNARD, M. [1995]: « À juste titre : a Lexicometric Approach to the Study of Titles », *Literary and Linguistic Computing*, vol. X, n° 2, 135-141.
- BOKOBA, S. [1986]: *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre Le Rouge et le Noir*, Genève, Droz, coll. « Stendhalienne ».
- BOURDIEU, P. [1991]: « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, 3-46.
- COURTEMANCHE, G. [2000]: *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Montréal, Boréal.
- D'AMOUR, F. [2004]: *Le Retour d'Afrique*, Montréal, Boréal.
- DUCHET, C. [1973]: « La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n° 12, 49-73.
- ECO, U. [1983]: *Apostille au « Nom de la rose »*, Paris, Grasset;
- [1985]: *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- GALLAYS, F. [1979]: « Les Îles de la nuit : prestiges d'un titre », *Incidences*, janvier-avril, 23-35.
- GENETTE, G. [1982]: *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique »;
- [1987]: *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GERVAIS, B. [(1993) 2006]: *À l'écoute de la lecture*, Québec, Nota Bene.
- GERSHMAN, H.S. et K. B. WHITWORTH Jr. (dir.) [1971]: *Anthologie des préfaces de romans français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, UGE, coll. « 10/18 ».
- GRUTMAN, R. [1999]: « “Besos para golpes” : l'ambiguïté d'un titre hugolien », dans L. Gauvin (dir.), *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 37-51 ;
- [2002]: « Titre », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 599.
- HOEK, L. H. [1973]: « Pour une sémiotique du titre », document de travail, Urbino ;
- [1981]: *La Marque du titre*, La Haye, Mouton.
- JAUSS, H. R. [1978]: *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- LACHET, C. (dir.) [2000]: *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle* (Actes de colloque), Lyon, C.E.D.I.C., Université Jean Moulin.
- LAFLÈCHE, G. [1977]: « Les Bonheurs d'occasion du roman québécois », *Voix et Images*, vol. III, n° 1, septembre, 96-115.
- MACHADO DE ASSIS, J.-M. [(1899) 1989]: *Dom Casmurro*, trad. de F. de Miomandre, éd. revue par R. de Carvalho, Paris, Albin Michel ;
- [2002]: *Dom Casmurro et les yeux de ressac*, trad. de A.-M. Quint, Paris, Éd. Métailié, coll. « Suite brésilienne », n° 51.
- SOUCY, G. [1998]: *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal.
- WATANABE, A.M. [1996]: « Petit-Tchaïkovski et ses paratextes : le cas du titre », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 17, n° 2, 188-199.

# MARTIN MÜLLER-REINHART

## 5M3





## UNE ANTICHAMBRE DE L'ÉNIGME

Vous entrez dans l'église du Gesù, pour découvrir qu'elle abrite une construction géométrique de dimension imposante (5 m<sup>3</sup>), un volume en panneaux de bois peints dans lequel vous pouvez entrer, beige indistinct à l'extérieur, tout blanc à l'intérieur avec des motifs picturaux d'un bleu vibrant qui font office de croix qui se prolongent avec des obliques audacieuses vers le sol et des sédimentations azur qui se déploient dans les hauteurs. Que fait ce bloc à côté d'un autel et sa chaise vitrée contenant des ossements des martyrs canadiens, présence erratique dans une église avec ses fresques en trompe-l'œil, ses ors et ses colonnes? De quel « calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur » s'agit-il? Une chapelle moderniste, avec ses arêtes et ses aplats, serait-elle venue camper *intrafanum*? Il faut se déchausser pour entrer dans le volume; est-ce une exigence du sacré, lorsque l'art commanderait un plus grand respect que la religion? Il y a une présence de l'espace rendue tangible par la découpe des surfaces et, tout à la fois, cet espace paraît plus vaste parce que dénué de toute charge ornementale. Il y a ici une rencontre du vide rendue possible par cette construction précaire, un moment d'austérité contemplative au milieu des décorations ornementales en stuc et des saints de plâtre peint.

De l'intérieur de la construction, on voit mieux une série de meurtrières qui ouvrent sur l'extérieur. Le décalage est spatial mais aussi temporel, c'est depuis une autre temporalité qu'on aperçoit l'église par ces meurtrières, qui nous livrent des tranches verticales de l'église, son ornementation baroque enfin arrêtée, sa prolifération lourde enfin interrompue: car, il faut l'admettre, dans cette église l'espace a été avalé par le décor. Il faut cette capsule d'art-fiction, avec son présent d'anticipation, pour porter un regard sur une église du XIX<sup>e</sup> siècle qui n'est plus qu'enveloppement et surcharges. Sur les côtés, quelques sondes nous font connaître les distances; par le haut, quelques néons viennent balafrer la coupole au-dessus de nos têtes.

Peut-être que la chapelle n'est pas ce qui doit être vu, mais la construction d'un idéal-type à partir duquel nous pouvons explorer la réalité. Alors ce volume aux aplats blancs et bleus, avec ses iris à mi-hauteur, est lui-même un œil multifacetté dans lequel nous pouvons mettre à l'épreuve la réelle capacité intelligente du regard à interroger le monde. Non pas un *bunker* conceptuel pour nous mettre à l'écart dans un recueillement plus pur, mais une mise en suspens qui interroge la vocation du regard. Il semble alors que la faculté de l'œil ne soit pas limitée au visible: elle permet de passer au-delà de la surface du monde qui nous entoure, elle est le siège d'une intensité passionnelle qui saurait réinventer le monde dans une nouvelle fable.

La démarche artistique n'a-t-elle pas toujours été une fable dans une autre fable? Je déclare que le monde est vide et que je cherche une plénitude dans le rapport humain; je

*déclare que la société est surcharge de signes et que je cherche des plages de raréfaction ; je déclare que tout est surface mercantile et je cherche une profondeur dans le sans-fond du trauma, etc.* Nous avons tous une fable qui décline le (non-)sens de la vie (in-)humaine dans laquelle nous pouvons mettre en scène la singularité du geste artistique. Le plus souvent, l'artiste prend le relais d'une fable implicite qui établit le privilège de l'art, ou bien encore il raconte sa propre histoire, comment son rapport au monde s'en trouve modifié, comment son existence s'en trouve transsubstantiée. Mieux encore, il énonce comment notre construction du monde et aussi notre relation aux autres sont en premier lieu un jeu avec soi dans l'usage que nous faisons du non-sens, face à soi-même et face aux autres.

Ainsi de l'enchâssement de la petite chapelle de bois de Martin Müller-Reinhart dans la grande église du Gesù : il s'agit de donner une résonance spirituelle à une expérience esthétique, il s'agit de faire de la mystique spontanée une source du sentiment religieux. Il s'agit aussi de créer un retrait du monde à la fois perceptuel et cognitif : l'œuvre ne dit rien, ne signifie rien, ne propose rien sinon les découpes *hard edge* des vibrations de noirs et de bleus. Mais elle initie un jeu, elle constitue une incitation première. Alors chacun se raconte une histoire, se persuade qu'il y a sens, fait de l'œuvre un portail pour entrer dans un ordre symbolique. À la façon de l'homme de la campagne imaginé par Kafka, il veut entrer dans la Loi : il attend près de la porte et découvre finalement qu'elle n'était là que pour lui. *5M3* : une porte s'est ouverte dans un espace sacré pour rappeler que, dans un tel espace, rien n'est mis à portée, que tout repose sur notre désir d'en faire une occasion. Soit une occasion d'aller à la rencontre de l'espace et de la lumière, du temps et de l'Énigme.

Michaël La Chance

L'installation *5M3* de Martin Müller-Reinhart est présentée à l'église du Gesù de Montréal dans le cadre de l'exposition *Art Sacré 2008* (24 septembre 2008 au 28 février 2009).  
Les photographies des œuvres sont de Guy L'Heureux.















# LA TRILOGIE NORDIQUE DE MOHAMMED DIB:

## DE L'ŒUVRE AUX TITRES, UN PARFUM SÉMANTIQUE ET TENSIF

NICOLAS COUÉGNAS

Les titres de la trilogie nordique de Mohammed Dib sont envisagés ici non pas comme des entités quasiment autonomes, délivrant des promesses sémantiques plus ou moins engageantes lors du premier face à face entre lecteur et texte, mais dans le rapport complexe noué entre le titre et l'œuvre. Cette voie, qui ne part pas des titres mais associe œuvre singulière, créée dans un environnement culturel particulier, et titre effectivement donné, interdit la construction d'une combinatoire calculant par avance les différents types de rapports imaginables entre titre et texte. Dans cette perspective, on peut considérer que le plein sens du titre ne se conquiert au contraire qu'au terme d'un parcours interprétatif établi à partir de l'ensemble du texte et de son contexte de production et d'interprétation. Ce parcours, qui s'accomplit de l'œuvre vers le titre et intègre au final le titre comme une part de l'œuvre, est en quelque sorte le pendant du premier parcours interprétatif, où le titre annonce et modalise en partie le texte à lire. Ce chemin peut paraître quelque peu décevant puisque l'on semble ôter au titre son pouvoir évocateur et sa force propre de conviction. On peut répondre, pragmatiquement, que bien souvent le titre vient après coup et couronne l'œuvre d'abord créée. Plus fondamentalement, cette démarche veut simplement insister sur le fait que le titre n'est, d'une certaine façon, par nature, jamais seul, mais toujours en position de résonner à partir d'un autre objet; objet visé donc, plutôt qu'objet source, puis objet intégré enfin, indissociable de l'œuvre qu'il désigne. Et s'il résonne, fait écho au texte dans une intimité extrême, c'est d'une manière sémantique complexe, profonde, qui reste à articuler, entre *molécule ou complexe sémique*, sur le modèle de la sémantique textuelle de Rastier (2001), et configuration sémiotique bâtie, sur le modèle des propositions phénoménologiques et *tensives* de Fontanille et Zilberberg (1998).

Mohammed Dib, l'un des très grands écrivains algériens de langue française, est en général plus connu pour sa prophétique trilogie algérienne (*La Grande Maison*, *L'Incendie*, *Le Métier à tisser*), poids de l'histoire oblige, que pour la trilogie nordique, objet de notre analyse, qui comprend: *Les Terrasses d'Orsol*, *Le Sommeil d'Ève* et *Neiges de marbre*. Cette partie de l'œuvre du romancier algérien, publiée entre 1985 et 1990, dont la rédaction est liée à son séjour en Finlande, présente



pourtant un intérêt littéraire, une créativité langagière et romanesque très singulière et quelques énigmes titrologiques. Lisons, pour situer brièvement la tonalité de cette œuvre, ces quelques mots portés en quatrième de couverture du premier roman de la trilogie, intitulé *Les Terrasses d'Orsol*:

*On peut songer au Rivage des Syrtes. Mais le roman de Dib recèle plus de folie, et plus d'inquiétude aussi que la grande fable de Gracq. On y est pris par le charme, par le pouvoir d'évocations radieuses, par le tragique éclatant d'une disparition: identité, mémoire. Il serait temps, enfin, de consacrer la permanence d'un talent.*<sup>1</sup>

Pour ce qui concerne les titres, la trilogie nordique de Dib pose deux questions. La première relève de l'intratextualité. Comme pour toute trilogie – sachant que la désignation «trilogie nordique», tout comme d'ailleurs celle de «trilogie algérienne», apparaît non pas sur les romans eux-mêmes, mais dans les critiques et entretiens réalisés sur ces œuvres –, on est en droit d'interroger, d'une part, le rapport tout/partie et, d'autre part, le rapport partie/partie. Ce qui revient à se demander quelle homogénéité particulière est à lire dans les trois titres de la trilogie, quels liens sont à établir entre *Les Terrasses d'Orsol*, *Le Sommeil d'Ève* et *Neiges de marbre* et en quoi ces trois titres composent un ensemble perceptible comme totalité. L'argument sous-jacent repose sur le fait que ces trois titres, dès lors qu'ils sont associés en une trilogie, font nécessairement histoire et doivent donc tisser à un niveau sémantique plus ou moins idiolectal une trame isotopique. L'isotopie, on en conviendra, semble pour le moins complexe, puisqu'il paraît difficile d'identifier en première lecture une quelconque isotopie générique, et donc un fond sémantique commun. Il y a bien, pourtant, un parfum sémantique à chercher sur le versant des isotopies spécifiques, que l'on propose dès maintenant de caractériser comme «parfum tensif», pour reprendre l'expression de Greimas et Fontanille, écho du style tensif de l'ensemble de l'œuvre. Sans que l'on cherche absolument à intégrer sémantique textuelle (Rastier) et sémiotique tensive (Fontanille et Zilberberg), il nous semble que les outils

développés par la sémiotique tensive, associés à ceux de la sémantique textuelle, sont à même de saisir ce qui fait identité de sens dans les titres de la trilogie, à la lumière de l'œuvre prise dans son ensemble.

La seconde question, complémentaire, relève en quelque sorte à la fois de l'intertextualité et de l'interculturalité. Ces textes, ces titres sont en même temps tout à fait familiers et relativement étrangers. Ils exploitent une langue commune, le français, raison de la familiarité qu'éprouve le lecteur francophone, mais convoquent des textes sources et une culture parfois éloignés de sa formation, susceptibles de perturber le long fleuve tranquille de l'interprétation des titres tout autant que des textes. Or, Mohammed Dib a pris, précisément, une position très ferme sur la notion de sphère culturelle dans *L'Arbre à dire*, ouvrage de réflexion sur l'identité et l'écriture écrit peu après la trilogie nordique. Il énonce cette sentence aussi simple que difficile à contester:

*Quand bien même le sens de telle œuvre ne nous semblerait pas, au prix d'un certain effort de réflexion, impossible à saisir, ce résultat ne saurait être atteint pleinement, et vérifié, sans l'usage d'un code de lecture, dont il nous faut encore posséder la clé.*

*Cette clé nous est fournie avec nos cultures – le mot culture étant pris dans son acception large de formation de la personnalité dans une société donnée – sous les espèces d'un système de référence. Seul ce dernier est à même de nous ouvrir le sens d'une œuvre, et de toute œuvre, à condition que l'œuvre en question relève de notre aire de culture.* (1998: 15)

Le cas des écrivains maghrébins d'expression française illustre parfaitement cette problématique: le lecteur français entend quelque chose résonner dans sa langue, directement, sans la médiation d'une traduction, qui doit pourtant être considéré comme autre, comme comportant une différence radicale, à ne pas oublier. Toujours en termes simples, Dib rappelle qu'«un système de référence utilisé hors de son champ d'application pousse l'esprit de jugement sur des voies aventureuses» (*ibid.*). L'avertissement est lancé aux sémioticiens, littéraires, et autres praticiens des textes: attention au poids des afférences

sociolectales! De manière un peu provocatrice, Dib poursuit en affirmant que la culture n'est pas non plus une place forte infranchissable: si lui, Mohammed Dib, est parvenu à assimiler le français et une partie de la culture française, le lecteur, ou le critique, doit bien être capable de faire le voyage inverse. «Alors, ajoute-il, sera passé le temps où la préférence joue uniquement en faveur des œuvres-documents à toile de fond ethnographique, voire folklorique» (*ibid.*: 17). S'il lance l'avertissement, Dib jette aussi, dans ce texte fondamental que constitue *L'Arbre à dire*, les linéaments d'une grille de lecture culturelle des œuvres de la littérature algérienne, et plus encore, nous semble-t-il, de sa propre œuvre. Cette grille de lecture, une fois construite sémiotiquement, c'est-à-dire une fois identifiées les strates où elle intervient, ajoute un puissant filtre à l'interprétation du parfum sémantique et tensif des titres de la trilogie; elle leur fixe une adresse et les ancre un peu plus dans la spécificité de l'œuvre et de son contexte.

Notre recherche sur le rapport du titre à l'œuvre, ou plus exactement de l'œuvre au titre, se limite volontairement à l'étude relativement systématique du poids de la grille de lecture dibienne, implicite dans *L'Arbre à dire* sur l'interprétation sémantique des titres de la trilogie nordique. Nous considérons que c'est là la première étape pour saisir ce qui fait œuvre dans le texte dibien, ce qui fait son homogénéité et sa spécificité.

#### SÉMIOTIQUE DIBIENNE: LA LOI DE L'ATLAL

À partir de *L'Arbre à dire*, et plus précisément de l'ensemble intitulé *Le Retour d'Abraham*, on peut ainsi construire, en reprenant les termes de Dib, une grille de référence culturelle. Cette grille est bien évidemment imparfaite, souffrant potentiellement de son manque d'exhaustivité, et il est en effet loisible d'avancer bien d'autres traits venant troubler ou éclairer la compréhension des textes algériens et plus particulièrement des textes de Dib. Mais il s'agit avant tout de montrer avec quelle force l'intertexte dibien colore l'interprétation des titres. Il faudra donc suivre et subir ce parcours d'herméneutique dibienne avant

de faire retour aux titres. La grille de Dib repose sur quatre éléments fondamentaux: la présence du désert; la pratique du signe; la loi de l'exil; le problème du père. Les deux premiers éléments relèvent globalement de la problématique du signe dans ses versions les plus modernes et les deux autres, de la problématique générale de l'énonciation et de la narrativité. Nous accorderons une plus grande importance aux deux premiers critères car ce sont eux qui font peser sur les titres le déterminisme le plus surprenant.

Selon Dib, la première référence incontournable pour les auteurs et lecteurs algériens dans *L'Arbre à dire* est le désert, ce désert qui, géographiquement, envahit véritablement l'Algérie<sup>2</sup>. Et, «même s'ils l'ignorent, même s'ils l'oublient, il est là et non pas qu'à leur porte mais en eux, dans la sombre crypte de leur psyché» (*ibid.*: 18). Ce désert est, pour Dib, le «lieu de la négation de l'histoire», «lieu de toutes les naissances et de toutes les régressions»; c'est un espace anhistorique, un espace qui contrarie la temporalité, de deux manières distinctes:

*L'Algérien porte le désert en lui et avec lui. Il est ce désert où non seulement tout indice de remembrance s'évanouit, mais où de surcroît tout nouvel élément propre à composer une mémoire échoue à s'implanter. (Ibid.)*

Pour le passé, il est donc une mémoire sans fond, l'empire de l'éternel et, en même temps, dans l'instant présent, il constitue l'empire de l'éphémère, le lieu où les événements ne peuvent pas faire date. En d'autres termes, le désert produit une sorte d'absorption de l'événement ponctuel, de mise à mal de l'unité par l'étendue désertique. Dans cette étendue n'a cours que l'effacement: «L'effacement, effet d'une intolérance à tout ce qui transgresse et ambitionne de laisser une trace, produit aussi le désert» (*ibid.*).

La deuxième référence, tout aussi fondamentale pour aborder l'imaginaire dibien que ce «désert constitutif qui, à la lettre, absorbe un pays», tout aussi indispensable pour une «lecture de nos œuvres», écrit Mohammed Dib (*ibid.*: 37), est le signe. Désert et signe sont deux références qui jouent de conserve dans la textualité:

*Le désert s'affiche en page blanche qu'une nostalgie du signe consume, et le signe à son tour s'y laisse prendre avec la conscience que, jalouse de sa blancheur, cette page l'aspirera, l'avalera en même temps qu'il s'y inscrira, ou guère longtemps après. Et plus du tout de signe, d'écriture. L'unique, le grand espoir sera que d'improbables traces (atlal) en subsistent.*  
(Ibid.)

Ces signes, ces *atlal*, ce sont les «tatouages incisés sur le front et les mains», les «symboles peints à l'entrée des maisons», «les marques imprimées à même le pain fait chez soi; présages lus dans la moindre apparence du perceptible», mais aussi les «saintes calligraphies courant sur les murs des édifices religieux à défaut d'iconographie» (ibid.: 38).

Dib développe également dans ce même essai une théorie sémiotique où il oppose le signe auditif, où le texte est entendu comme lecture, récitation, comme le Coran<sup>3</sup>, au signe visuel, où le texte est d'abord lu, la disparition du premier signe au fil de la lecture s'opposant à la permanence du second reçu par l'ouïe. Dib a ce jugement définitif:

*L'écoute agit en réalité comme le vrai vecteur du signe. La matrice sur laquelle s'inscrit celui-ci et se donne authentiquement à voir, c'est bien l'oreille qui, en tant qu'œil du cœur, dispose de la mémoire véridique. L'ouïe, ou le sens clairvoyant grâce à quoi le signe fait sens.* (Ibid.: 39)

Ce mot «clairvoyant» se rencontre également dans *Le Sommeil d'Ève*, à même les notes du personnage principal, Faïna, qui écrit: «Le lit sur lequel j'ai compris, enfant, que Dieu est une odeur clairvoyante, m'est devenu un objet sacré, plus sacré qu'une icône» (2003a: 58). Ces deux occurrences permettent de construire le système d'opposition suivant:

	profane	versus	sacré
	icône	versus	odeur clairvoyante
vue = sens à distance, effet de débrayage, d'autonomisation de la chose perçue		versus	ouïe et odorat = sens non précurrents, effet d'embrayage, de présence de l'observateur percevant

Désert et signe dessinent une théorie sémiotique complexe, portée par une tradition, qui renvoie à une pensée où le signe est réunion non seulement

d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu, mais aussi d'une surface d'inscription, d'un fond, sur lequel se détache une empreinte, une forme, une figure (Fontanille, 2004). Le désert est le fond, la surface d'inscription, l'étendue qui piège, absorbe et dissout toute intensité. Les signes, les empreintes, sont voués à disparaître dans l'étendue. Dans ce mouvement constant d'absorption, il n'y a de place ni pour le point, ni pour l'événement, ni pour le souvenir, ni pour la date. À cet effritement ne peut répondre, si l'on suit Dib, que le signe clairvoyant, qui résiste, parvient à faire événement, parce qu'il ne se dépose pas, mais suit nécessairement le corps.

L'autre référence présente dans *L'Arbre à dire*s, et qui trouvera à se manifester d'une manière ou d'une autre dans les récits algériens, est l'exil. Cet exil est bien sûr d'abord géographique, spatial, et implique alors nécessairement une disjonction, et plus encore une non-conjonction, source de dysfonctionnement axiologique. L'exil est aussi une impasse temporelle car l'exilé est toujours tourné soit vers le passé et la terre perdue, soit vers le futur et le retour espéré et en général impossible, ou toujours différé. L'exil est enfin psychologique et cognitif:

*Pourtant il est bien vrai que débarquant dans une culture dont par définition je ne détiens pas la clé, je suis condamné à en voir l'esprit, sinon la lettre m'échapper. Là précisément est ce qui caractérise l'exil, qui en fait un cauchemar, le marque au sceau de toutes les amertumes* (Dib, 1998: 26);

et tout autant sémiotique: sa «signification profonde gît dans cette fermeture du sens sur quoi, migrant, je bute» (ibid.). L'exil, sous toutes ses formes, pourra se traduire par de très nombreux investissements sémiotiques. Le rapport disjonction/conjonction

trouvera bien entendu sa traduction au niveau narratif, mais aussi, peut-on imaginer, au niveau

énonciatif, par la scission plus ou moins radicale entre les différents points de vue et les différentes prises en charge de la parole.

Enfin, la dernière référence pour une grille de lecture algérienne est la quête du père. Dib fait de cette quête l'un des grands principes explicatifs de la situation qu'a connue l'Algérie pendant les années noires et une préoccupation majeure, consciente ou inconsciente, des Algériens :

*La quête du père nourrit aujourd'hui leur inquiétude et leur fantasme – ce père qu'ils n'ont pas eu à tuer, les diverses colonisations d'une Histoire proche et lointaine s'étant chargées de le faire et de réduire ainsi les fils à un orphelinage généralisé, ou à une forme de bâtardise par confiscation de l'image paternelle. (Ibid. : 73)*

À l'Indépendance, les fils se sont réveillés, mais n'ont pu que s'instituer eux-mêmes en pères et recouvrer les «pouvoirs reconnus à la paternité, y compris le pouvoir de disposer de la vie des siens». Dib ajoute : «de représentation bénie qu'elle était, elle a viré à sa propre caricature et la voilà, parodie maléfique, qui n'est plus forte que de la barbarie des origines». C'est ainsi que la référence paternelle

*[...] tire irréversiblement des limbes la reproduction, l'icône du premier père : Abraham, celui qui, de toute son autorité et sa cruauté archaïque, a promis le sacrifice de son enfant. (Ibid. : 74)*

La figure d'Abraham est donc en position de destinataire, mais un destinataire problématique, difficile à identifier ou soumis lui-même à vérification, à sanction, figure de l'excès et du doute.

#### PARFUM TENSIF DES ŒUVRES ET DES TITRES

Nous recherchons à présent une cohérence unissant les trois titres de la trilogie, qui s'enracine dans la sémiotique dibienne, principalement dans le signe de *l'atlal*, et dans sa mise en œuvre spécifique au sein de chacun des textes. *Les Terrasses d'Orsol*, premier texte de la trilogie, oscille entre merveilleux gracien et fantastique kafkaïen qui vont s'atténuant dans les deux autres romans. C'est pour Charles Bonn, grand spécialiste de Dib, un «récit d'un au-delà du sens, d'un au-delà de l'espace balisé d'avant l'ultime passage» (1988 : 216). Néanmoins, preuve de la continuité de l'homogénéité de l'œuvre et du style de Dib, on peut

noter que ce roman a été écrit, mais laissé inachevé et non publié, dans les années 1940, c'est-à-dire avant la trilogie algérienne.

Ce roman étonnant raconte l'histoire du héros narrateur Eid, professeur à l'université d'Orsol, qui mène une vie ordinaire auprès de sa famille jusqu'à ce qu'il soit désigné pour une improbable mission d'espionnage dans la ville de Jarbher. Encouragé par son médecin, le héros, supposé souffrir de «la maladie des maladies», accepte sa mission, laissant ainsi, à Orsol, sa femme Eïda et sa fille Elma.

À Jarbher, Eid adresse consciencieusement des rapports, concernant Orsol, à ses supérieurs sans jamais recevoir une quelconque réponse. Ce silence marque une rupture radicale avec le pays natal renforcée par la séparation du héros d'avec sa femme quelques jours après son installation dans cette ville. Dans le même temps, Eid se met à voir ce que personne d'autre que lui ne voit : dans la ville, des fosses immondes où semblent ramper de hideuses créatures. Cette vision des fosses devient obsession, renforcée par leur invisibilité apparente pour les autres habitants. La dernière partie rompt avec cet univers hanté : Eid est invité à un voyage sur une île, un au-delà délirant où il contracte une nouvelle obsession, l'amour d'Aelle. La fin du roman est une errance hallucinée dans la ville, sans Aelle.

L'indice de *l'atlal* dibien le plus évident dans ce texte foisonnant réside dans l'énigme des fosses aux créatures :

*Les hideuses créatures ne se signalent pas davantage ni plus vite au coup d'œil que je donne, dès mon arrivée, au refuge où elles sont, à n'en pas douter, devraient se trouver, mais terrées. Perplexe, je demeure un long moment à épier. Et puis elles commencent à sortir, les unes après les autres. Les unes après les autres, mais elles ne sortent pas – d'où que ce soit – elles ont tout le temps été là, elles ont simplement commencé à se mouvoir. Si l'on peut dire, car elles le font de si faible, si lente, si misérable façon que tout leur labeur serait susceptible de passer pour une hallucination. (Dib, 2002 : 49)*

Le lent travail d'émergence des formes, qui s'animent et se fondent de nouveau dans la roche,

convoque en effet directement la *semiosis* dibienne, comme tentative de remontée en surface, de démarcation d'un signe, d'une forme, qui échoue ou n'est perceptible que par le personnage, et toujours sur le mode du doute. Il n'y a pas d'enveloppe, de surface d'inscription étendue ici, mais une profondeur, une faille. L'exil et le rôle du destinataire sont également à l'œuvre : l'exil, très concrètement, l'est comme séparation géographique, mais aussi en tant qu'exil cognitif du personnage, confronté à la ville folle de Jarbher ; la fonction du destinataire l'est sous la forme d'un destinataire aveugle, dans tous les sens du terme : en position de destinataire-manipulateur, il impose sa loi au personnage, toujours en attente d'un courrier lui annonçant ce qu'il doit faire ; en position de jugeant cognitif, il refuse de voir ce que le sujet croit voir et donc ne devrait pas voir.

Le titre fait-il écho à ce curieux *atlal*, qui revient régulièrement dans le roman ? Considérons d'abord que l'unité d'analyse des titres, pertinente d'un point de vue sémantique, est à la fois le *sémème*, signifié du morphème, et la *sémie*, signifié de la lexie dans la terminologie de Rastier. L'un n'interdit bien évidemment pas l'autre, mais la seule prise en compte des sémies interdirait de saisir tous les effets de sens potentiellement portés par les titres, et leur juste résonance avec les fondements interprétatifs de l'ensemble de l'œuvre. Il semble de plus que l'une des clés sémantiques des titres réside dans le fait que l'on doit non pas se limiter au signifiant écrit, mais étendre l'analyse à toutes les polysémies produites par le signifiant oral. Ainsi *Or* sera-t-il entendu comme signifiant du signifié /or/ aussi bien que du signifié /à l'extérieur de/.

La première isotopie, générique, est celle de l'/urbanisme/, dont le sème est commun à *terrasse* et à *Orsol*, pour autant que l'on considère *Orsol*, ainsi qu'y invite la structure syntaxico-sémantique, comme un nom de ville. Le roman l'atteste, cette isotopie constitue le fond sémantique de l'impression référentielle dominant l'ensemble du roman, bel et bien situé dans deux villes qui jouent un rôle absolument fondamental. Par dissimulation, on

obtient l'opposition sémantique, structurante dans le roman, entre /haut/ *versus* /bas/ ou plus exactement entre /surface/ *versus* /profondeur/. Cette opposition est extraite, d'une part, à partir de l'opposition entre *terrasse* (/en haut/, /en surface/) et *sol* (/en bas/) par dissimulation et, d'autre part, au sein même de *Orsol* entre /Hors/ et /sol/. Se dégage également l'opposition entre /intérieur/ *versus* /extérieur/, ou encore entre /fermé/ *versus* /ouvert/. Le parcours menant à cette afférence peut se formuler comme suit : *Orsol* contient /or/ et /solaire/, comme l'éclat d'un extérieur ensoleillé ; associée aux *terrasses*, qui possèdent les deux sèmes /intérieur/ et /extérieur/ en tant que lieu de médiation, de transition entre l'extension et un point fixe ou un intérieur, se déploie très nettement l'opposition /intérieur/ *versus* /extérieur/. En outre, l'opposition entre /terrestre/ et /aérien/, /solaire/ se superpose à cette première division de l'espace. Enfin, la connaissance de l'œuvre conduit à former, à partir du titre, les oppositions entre /mouvement ascendant/ *versus* /mouvement descendant/ et entre /inchoatif/ ou /duratif/ *versus* /terminatif/. En effet, le mouvement descendant impliqué par *terrass-*, compris comme /mettre à terre/, /anéantir/, est en tension avec le mouvement ascendant imprimé par *Orsol*, interprétable comme /émergence, sortie du sol/. Et alors que /terrassé/ mène à la fin, à l'immobilité mortifère, l'/émergence/ est, par définition, en train d'avoir lieu. Au total, on retient trois grands types d'opposition actualisés dans *Les Terrasses d'Orsol* : /haut/ *versus* /bas/ ; /intérieur/, /terrestre/ *versus* /extérieur/, /aérien/ ; /mouvement ascendant inchoatif/ *versus* /mouvement descendant terminatif/.

La tension entre les deux mouvements renvoie très directement à l'instable signe dibien : le mouvement ascendant, de constitution, est menacé, et plus encore dominé par le mouvement descendant, équivalant à l'anéantissement, à la dilution dans l'étendue terrestre. On retiendra également la tension aspectuelle, moins directement perceptible, entre duratif et inchoatif. L'ensemble laisse apercevoir le dispositif tensif responsable d'un éventuel *parfum*



*tensif* exprimé par les titres et les textes. Mouvement duratif et mouvement terminatif ont destin lié, corrélé, puisque le développement de l'un se fait nécessairement aux dépens du développement de l'autre. Le mouvement inchoatif d'*Orsol* est à situer du côté de l'intensité, de l'éclat de l'air et de l'or, alors que les *terrasses* convoquent l'atonie minérale. Le titre ajoute une complexité que le texte confirmera. Les terrasses sont à la croisée de deux types de tensions : de la profondeur vers la surface et de la surface vers son extérieur, cette extériorité étant valorisée positivement. L'ouverture vers l'extérieur correspond d'ailleurs, dans le roman, aux seuls moments vécus euphoriquement par le personnage qui rencontre l'amour dans une improbable île au large de Jarbher.

Le mouvement amorcé se poursuit avec *Le Sommeil d'Ève*. Dans cet ouvrage, Dib met en scène Faïna, mariée avec Oleg, qui rencontre Solh, traducteur. S'ensuit une brève histoire d'amour entre Solh et Faïna, qui se déroule d'abord dans le pays nordique de Faïna, puis en France, pays de Solh. Les amants sont séparés lorsque Faïna repart dans son pays pour accoucher d'Alexis (Lex), l'enfant qu'elle a conçu avec son mari, Oleg. Dans ce pays froid, loin de Solh, elle va sombrer lentement dans la folie, jusqu'à son internement dans un hôpital psychiatrique. À sa sortie de l'hôpital, elle retourne en France, où elle retrouve Solh qui va tenter de la sortir du mutisme dans lequel elle s'est murée. Le roman comporte deux parties composées comme des notes sans datation. Dans la première partie, « Mon nom est Faïna », l'héroïne fait partager sa descente aux enfers, l'histoire de sa séparation en Finlande, la naissance de son fils et son internement. Dans la seconde partie, « Mon nom est Solh », le personnage masculin raconte le long travail auprès de Faïna, sa présence auprès d'elle, en France, jusqu'à la rémission, la sortie de la folie et le nouveau départ de Faïna en Finlande.

Tout d'abord, les sèmes présents dans le titre participent des isotopies génériques assurant la thématique principale : les sèmes /inconscience/ et /non actif/ inhérents à « sommeil » sont à l'unisson de la folie de Faïna et /la maternité/ de l'Ève renvoie

explicitement à son rôle de mère. Mais on entend aussi une nouvelle fois l'*atlal* dibien dans les isotopies construites par les deux noms du titre. *Le Sommeil d'Ève*, c'est la mise en sommeil, la neutralisation de l'Ève, triplement inchoative : en tant que première femme, en tant que mère donnant naissance et en tant que source du désir. À cette inchoativité répond, par dissimulation, la durativité, certes temporaire, du sommeil en tant qu'état et sa terminativité, implicite, liée à la cessation d'activité. D'un côté, l'inchoativité, l'émergence, l'énergie de la création, de la vie et du désir ; de l'autre, une force antagoniste de négation, d'atonisation, de dilution de l'intensité dans l'étendue durative du sommeil. On aura reconnu, dans cette tension, le signe dibien où l'emporte toujours la dilution de l'étendue désertique sur l'énergie ponctuelle du signe émergent, de l'événement qui ne peut naître et durer. Le désert est du nord, les étendues neigeuses, mais le signe dibien demeure inchangé dans sa structure tensive qui met en tension tonicité et extension et fait l'emporter l'étendue. Ajoutons, pour ce qui concerne les deux autres fondements de la sémiotique dibienne, que l'exil est bien apparent : celui d'un sujet contraint de demeurer dans un état qui nie profondément sa nature première, ici la mise en sommeil, la neutralisation d'une Ève créatrice. L'exil s'incarne donc d'abord dans son versant psychologique.

Le rôle du destinataire, s'il n'est explicité dans le titre que par l'isotopie biblique reliant « Ève » et « Abraham », est en revanche très présent dans le roman lui-même. À titre d'indication, ce rôle est largement représenté par le loup, un loup protéiforme dont on livrera seulement les trois facettes les plus évidentes. En premier lieu, c'est le loup sensuel, du désir, omniprésent, à la fois le désir de « Solh le loup » et celui d'« Ève la louve », qui possède des « yeux phosphorescents, effectivement de louve » (2003a : 193). Le texte de Dib reprend d'ailleurs explicitement, dans le titre de chapitre intitulé « La fiancée du loup », le roman finlandais mettant en scène une jeune femme séduite et possédée par le loup, esprit sensuel de la forêt



(Kallas, 1990). Et Faïna de même, presque tout aussi littéralement, devient une louve amoureuse : « alors qu'un matin c'est arrivé, j'ai hurlé comme une louve qui appelle un loup » (Dib, 2003a : 86). Intervient aussi le loup physique de la terreur et de la vengeance, à l'occasion d'un bref et très intense passage décrivant Solh en Algérie, pendant la guerre, devenu malgré lui un loup. Enfant, pendant ce que l'on suppose être la guerre d'Algérie, il a pris le maquis à la suite de la descente d'une patrouille française dans son village ; la patrouille, au bout de longues heures de terreur, laissera partir les enfants. Il va devenir le plus cruel des maquisards, décimer des familles de son propre pays, jusqu'à se faire exclure :

*C'étaient de vrais hommes, de vrais soldats, aguerris, rien à dire. Mais à compter de ce moment, j'étais devenu leur bête noire. Une bête dont ils avaient à l'évidence peur, en plus.*  
(Ibid. : 130)

Apparaît enfin le loup psychique du rêve. De très longues descriptions de rêves, visitant aussi bien les nuits de Solh que celles de Faïna, convoquent en effet un autre intertexte incontournable : la psychanalyse freudienne et le célèbre récit de cure de l'homme aux loups, dont la culpabilité par rapport au père est l'élément central. Les scènes de rêves, avec leur figurativité débridée, sont par ailleurs tout à fait propices à l'expression du signe dibien. Ainsi, pour exemple, ce rêve de Solh :

*Bien que fugace, un passage cohérent en émerge. Je nous voyais courir, Faïna et moi, tout nus, puis nous engouffrer dans un hangar, un vaste hall sans caractère ni destination bien définis. Nous y avons trouvé refuge pour notre nudité, encore qu'elle ne nous gênât pas beaucoup, nous la considérons comme une chose plutôt naturelle, et même réjouissante. Mais elle pouvait en gêner d'autres. Et là l'idée m'était venue de revêtir Faïna de mon corps comme d'une cape et de la prier d'aller à son tour me chercher de quoi me couvrir. (Ibid. : 119)*

Se font entendre sans doute le désir et la culpabilité, ainsi que l'incarnation dans la peau du loup grâce

à l'image de ce « corps comme une cape », mais aussi un pur *atlal* dibien que l'on retrouve plusieurs fois dans le roman. Le corps de Solh, devenu cape, non seulement cache mais, plus profondément et plus en accord avec le parfum tensif de ce roman, enveloppe et fait disparaître. L'éclat et l'intensité impossibles de la nudité sont niés, aplanis par l'étendue enveloppante du corps de Solh. On retrouve ce motif de l'enveloppe qui cache, traité de manière plus complexe, dans un passage très significatif :

*C'était là-bas, dans son pays, un jour d'hiver. La neige avait effacé la campagne autour de sa maison. Nous sommes tout de même sortis, elle et moi, nous y perdre. D'autres que nous parcouraient, noirs funambules, soit à pied, soit à skis, la blancheur égale, étale. À un moment donné, l'un de ces spectres nous a croisés. Le manque d'expression que je lui ai trouvé était saisissant et m'a inspiré ce commentaire : « Il porte comme masque la seule figure en sa possession. C'est curieux. Qu'est-ce qui peut bien se cacher derrière ? » Et j'ai demandé à Faïna, là-dessus : « Fais-moi voir ton visage. » Elle, au lieu de se tourner vers moi, ignorant ma question, vivement elle a plongé sa figure dans cette neige où se prenaient nos bottes. Elle m'a ensuite montré l'empreinte qu'elle y avait laissée puis, tout en souriant – je ne voyais pas son sourire, il était dans la voix – mais toujours sans me regarder, elle a dit : « Mon visage. Le voilà. » Ce masque de neige, aux yeux clos et à l'air béant, elle le porte aujourd'hui, à Méricourt, à même la peau. C'est la même peau de neige granulée, infestée du même vide sous la face cachée du masque. Elle l'avait préparé là-bas, comme on prépare un mauvais coup. Mais contre elle-même. Un mauvais coup qu'elle aurait préparé contre elle-même. (2003a : 140)*

Le mécanisme tensif exploité par Dib déploie ici trois fois sa syntaxe particulière. Premier temps, le paysage vide, blanc, parcouru par des funambules, contamine le visage, efface les marques d'expression du visage et devient un masque. Deuxième temps, deuxième mouvement, descendant cette fois, le visage s'inscrit littéralement dans l'étendue neigeuse. Ultime manifestation de l'*atlal*, l'empreinte laissée dans la

neige, dans son pays, Faïna la porte aujourd'hui à Méricourt: «C'est la même peau de neige granulée, infestée du même vide sous la face cachée du masque».

*Neiges de marbre* achève le mouvement de la trilogie nordique. Dans ce texte, Mohammed Dib met en scène une nouvelle fois un homme du sud, traducteur, et une femme du froid qui s'aiment puis se séparent. Entre ces deux personnages, il y a Lyl, leur fille, que le père narrateur va perdre peu à peu, linguistiquement et culturellement, au début de l'œuvre, lorsqu'il réside encore dans le pays de sa femme, puis enfin, géographiquement, dans la dernière partie du roman, après que le narrateur est rentré dans son pays. Dans cette dernière œuvre, la thématique de la relation est interrogée frontalement et le père est mis en position de ne pouvoir exprimer et vivre sa paternité. On trouve donc ici, de manière très explicite, une nouvelle occurrence de l'exil vécu par le père, avec la séparation géographique et affective. De nouveau, on assiste à la dilution de l'événement dans une étendue délétère. L'événement qui tente de prendre corps, qui se déploie puis est perdu, est constitué par la présence de la fille pour le père et l'intimité des échanges entre eux. L'intensité passe par les paroles inventées, échangées entre le père et sa fille contre l'étendue, la neige, la distance géographique et culturelle. À la fin du livre, le narrateur, dans un pays situé loin de sa fille du nord, notera :

*Le facteur apporte chaque jour des lettres, sauf celle qu'on espère. La neige elle-même donne l'impression de n'être pas loin, elle n'a jamais quitté tout à fait l'air, toujours présente, comme certaines qu'on croit avoir oubliées pendant qu'on pense à autre chose. Subtil, erre ce parfum de neige. Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche : face de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu. Toute la neige, toute l'étendue. (2003b: 220-221)*

Les premières neiges de la couverture évoquent cette fois directement les neiges du pays de Lyl. Mais la qualification marmoréenne vient immédiatement troubler la première interprétation climatologique et géographique. La formule «Neiges de marbre» est en

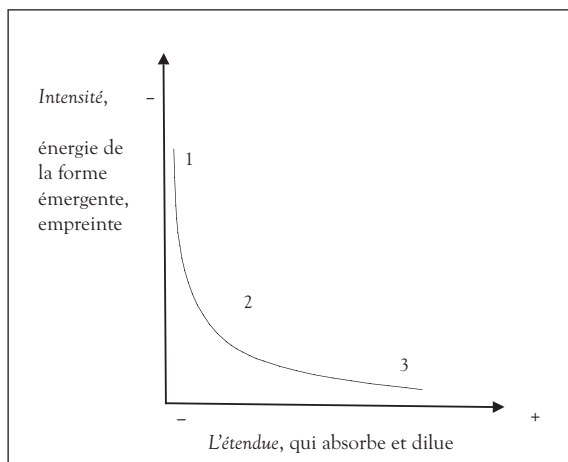
effet tout aussi productive que le «sommeil d'Ève» ou les «terrasses d'Orsol», et tout aussi inscrite dans la logique dibienne. Le choc sémantique entre les deux termes semble pourtant d'une autre nature, moins violente – la neige et le marbre œuvrant en quelque sorte dans le même sens, alors que la surface luttait contre les profondeurs dans *Les Terrasses d'Orsol* et l'inchoativité affrontait la terminativité dans *Le Sommeil d'Ève*. Il y a pourtant, de la neige au marbre, un ensemble de différences qui crée un effet de sens extrêmement cohérent et institue le marbre en superlatif de la neige.

Commençons par l'isotopie, spécifique, qui démarque le fonctionnement de ce titre des deux premiers et permet de faire aboutir le mouvement d'ensemble de la trilogie: neige et marbre recouvrent, enveloppent, immobilisent, étreignent. Les deux sémèmes ont en commun la fonction d'étendue, d'enveloppe, exténuant toute forme d'intensité et de vie, que l'on sait à présent caractéristique de l'esthétique de l'auteur. Il n'y a même plus, en ce cas, au terme du parcours de la trilogie, de mention de ce qui pourrait faire signe. L'histoire entre le père et la fille a eu lieu et elle n'est racontée que d'un point de vue terminatif. On peut ajouter, pour ce qui concerne les points de comparaison, que, à partir de cette première isotopie de l'/enveloppe/, se propage un sème, du marbre (devenu dalle mortuaire) à la neige, extrêmement dysphorique: de la /mort/ du marbre à la /non-vie/ de la neige. Enfin, pour les isotopies spécifiques, la /blancheur/, inhérente à «neige», colore identiquement le /marbre/. Mais les deux termes ne jouent pas que de conserve. Ils entretiennent en plus un réseau de nettes différences. D'un point de vue aspectuel, ils s'opposent par leur durée: si les deux sont enveloppes, l'une demeure relativement temporaire, puisque la neige peut fondre, alors que l'autre a pour vocation naturelle de recouvrir pour «l'éternité». Dans le registre du *tempo*, bien présent dans les deux sémèmes, la neige est lenteur, dans sa chute ou sa fonte (à l'exception des avalanches!) et le marbre, arrêt définitif, immobilité. Par ailleurs, à la douceur des neiges

s'oppose radicalement la dureté minérale. Si les deux termes produisent un mouvement comparable de recouvrement et de négation, le second terme fonctionne comme amplification du mouvement amorcé par le premier; il le redouble, le parachève pour aboutir à une immobilité absolue. Nous avons avancé, de manière trop radicale, que le signe semblait s'absenter du titre dans ce dernier roman. *L'atlatl* est en fait rendu présent plus subtilement que par sa simple négation: il existe comme différentiel entre deux négations, la seconde (le marbre) étant plus forte que la première (la neige), pour respecter la logique et le devenir de *l'atlatl*.

#### LOGIQUE TITROLOGIQUE DE LA TRILOGIE NORDIQUE

À partir de ce dernier titre, il est à présent possible de déployer la logique tensive des titres de la trilogie à la lumière des œuvres et de la grille de lecture dibienne. Signe et désert ont d'emblée été associés aux composantes fondamentales des schématisations tensives élaborées par Jacques Fontanille et Claude Zilberberg<sup>4</sup>. L'intensité a pris la mesure de la force mise en œuvre dans l'émergence du signe et s'est manifestée sémantiquement dans l'inchoativité, la naissance, l'extraction ou l'intimité des échanges, alors que l'étendue est apparue comme surface, mouvement descendant, temps de la folie, distance géographique, distance culturelle, étendue neigeuse, puis tombeau de marbre. Le dernier titre a par ailleurs bien montré la



nature essentiellement différentielle du signe dibien, qui invite à faire figurer nos deux *valences tensives* sur une même courbe de corrélation inverse, orientée vers la décadence, comme semble l'indiquer la logique de la trilogie.

Au fil de la trilogie nordique, les titres dessinent une courbe résolument orientée vers la défaite du signe et son absorption définitive par toutes sortes d'étendues. *Les Terrasses d'Orsol* (1) enregistre la lutte entre deux mouvements antagonistes, l'un ascendant l'autre descendant, le second se définissant déjà en partie non pas comme simple mouvement orienté mais comme négation du premier. Avec le deuxième titre, *Le Sommeil d'Ève* (2), il n'y a plus deux mouvements symétriques opposés mais déjà l'extension durative, horizontale du sommeil qui nie la triple inchoativité d'Ève. Enfin, *Neiges de marbre* (3) semble résoudre le mouvement dans une confrontation entre deux étendues dotées d'un plus ou moins fort pouvoir de recouvrement. Ce sont trois rapports différents entre signe et désert, trois variations sur l'étendue à entendre dans les œuvres et les titres de la trilogie nordique de Mohammed Dib comme un identique parfum tensif.

Au chapitre titrologique, il faut noter tout d'abord, sans surprise, que les trois titres de la trilogie fonctionnent de manière homogène. Sans présumer des complémentarités ou de l'hétérogénéité éventuelle exploitables par les titres d'une trilogie, on peut penser que, dans toute trilogie, à l'instar des trois volumes de l'œuvre nordique de Mohammed Dib, se dessine une isotopie interprétative plus ou moins facile à entendre et à expliciter. Point clé de notre propos, cette présomption d'isotopie interprétative dans les titres se traduit logiquement par la nécessité de les aborder en suivant une logique herméneutique allant de l'œuvre aux titres et des titres aux titres lorsqu'il s'agit d'une œuvre en plusieurs volets. Reste envisageable, bien entendu, de faire le calcul des possibles rapports, logiques et sémantiques, entre titre et texte de l'œuvre, mais sans que ce calcul ne nous dise rien des unités sémantiques pertinentes pour construire le sens des titres. Enfin,

le couple conceptuel vedette de la sémiotique tensive, énigmatique quand il semble flotter dans un hors-texte phénoménologique sans corrélat sémantique identifiable, montre ici que, précisément, sa généralité peut lui permettre de se mettre au service des parcours herméneutiques les plus spécifiques: en traduisant *l'atlal* dibien dans une forme à la fois reproductible et déformable, susceptible de raconter, dans les titres, et une histoire et un motif obsédant.

## NOTES

1. C. M. Cluny, *Le Quotidien de Paris*, cité en 4<sup>e</sup> de couverture des *Terrasses d'Orsol*.
2. Soit 85 % du territoire, 2 millions de km<sup>2</sup>, 2 000 kilomètres d'ouest en est, 1 500 du nord au sud, en extension; 92 % des Algériens vivent sur 14 % du territoire.
3. « Et parce qu'il est la Récitation, le Coran n'est connu de nous que comme signe – signe, figure symboliquement vocale de soi, puisque l'original, sur l'essence duquel nous ne savons rien, se trouve déposé au ciel » (Dib, 1998 : 40).
4. Sur ce vaste sujet, voir Fontanille et Zilberberg (1998) et Zilberberg (2002).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BONN, C. [1988]: *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL.
- DIB, M. [1952]: *La Grande Maison*, Paris, Seuil;
- [1954]: *L'Incendie*, Paris, Seuil;
- [1957]: *Le Métier à tisser*, Paris, Seuil;
- [(1985) 2002]: *Les Terrasses d'Orsol*, Paris, La Différence;
- [(1989) 2003a]: *Le Sommeil d'Ève*, Paris, La Différence;
- [(1990) 2003b]: *Neiges de marbre*, Paris, La Différence;
- [1998]: *L'Arbre à dire*, Paris, Albin Michel.
- GREIMAS, A. J. et J. FONTANILLE [1991]: *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.
- FONTANILLE J. [2004]: *Soma et Séma : figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998]: *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- KALLAS, A. [1990]: *La Fiancée du loup*, Paris, Viviane Hamy.
- RASTIER, F. [2001]: *Arts et Sciences du texte*, Paris, PUF.
- ZILBERBERG, C. [2002]: « Précis de grammaire tensive », *Tangence*, n° 70, automne, 111-143.



# LES TITRES-LES SCULPTURES-LES LIEUX: UNE RELATION D'INTER-DIFFÉRENCE

NYCOLE PAQUIN

Dans le domaine des arts visuels, les titres sont encore les grands oubliés de l'histoire et n'ont donné lieu qu'à de rares études sémiotiques majoritairement axées sur la peinture<sup>1</sup>. Cette carence peut être imputée à divers facteurs, notamment au fait que les œuvres ne furent systématiquement titrées par les artistes que depuis le début de la modernité<sup>2</sup>. Or, même les intitulés attribués aux créations contemporaines ne sont actuellement retenus que pour leur commodité archivistique et cela peut s'expliquer par la localisation du texte qui apparaît non pas en en-tête d'un co-texte, comme c'est le cas pour le titre d'un livre ou d'un film, mais sur un cartel tenu en marge<sup>3</sup> et dont le rôle est de fournir des renseignements d'ordre factuel: nom de l'artiste, titre de l'œuvre, année de production, matériaux, dimensions et, parfois, nom du propriétaire ou du donateur<sup>4</sup>. Provisoire, le cartel est déjà voué à être «écarté» lors du démontage de l'exposition et il s'ensuit que les données de la légende subsistent en tant que vestiges d'un espace/temps singulier et ponctuel, qu'il soit à nouveau jumelé à l'œuvre ou non. Nonobstant la trace écrite de l'événement, le titre délocalisé et mis en aparté est essentiellement a-spatial et a-temporel – témoin d'un «avoir été» et indice d'une absence, d'autant que bon nombre d'installations sont définitivement démantelées une fois l'exposition terminée. Dans l'optique d'une analyse des interrelations du titre et de l'œuvre, il est donc important de retracer dans la mesure du possible les circonstances initiales de leur cohabitation dans un lieu spécifique en acceptant par avance les limites d'une telle reconstitution<sup>5</sup>.

## CONSIDÉRATIONS SÉMIOTIQUES

Le point de vue qui sera ici défendu, et qui s'intéresse aux *habitudes* de titrage des œuvres récentes, particulièrement des sculptures et des installations, postule que le titre est le symptôme d'un parti pris critique étroitement relié à la pratique artistique<sup>6</sup>, peu importe que l'artiste l'ait spontanément choisi «après coup» ou qu'il l'ait préalablement pensé en vue du projet global de création dans un lieu prédéterminé<sup>7</sup>. Il est à la fois stratégie rhétorique et argument théorique, tactique de séduction et témoin de la manière dont le créateur se situe au sein des arts. Cet engagement a une histoire dont le cours pourrait être remonté jusqu'au



tout début du XIX<sup>e</sup> siècle, mais elle ne s'est peut-être jamais manifestée de façon aussi saillante qu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, alors que les artistes prenaient une distance radicale par rapport à l'art figuratif et, par le fait même, vis-à-vis du langage verbal perçu comme «contaminateur» de l'image abstraite<sup>8</sup>. Ce fut l'époque de l'attribution des nombreux «Sans titre» et «Numéro X»<sup>9</sup>. Dans cette foulée formaliste, un nombre croissant de créateurs allait choisir des titres désignant directement un type de composition, souvent une couleur, de sorte que les mots servaient de pli sur la valeur autoréférentielle de l'image qui devait être *vue* et non *lue*.

Depuis, les attitudes esthétiques ont changé, la sculpture a envahi l'espace sous forme d'installations et de montages multimédias, les motifs schématisés et figuratifs ont côtoyé des pans abstraits au sein d'un même espace de représentation et les titres se sont complexifiés pour se montrer de plus en plus critiques des coutumes antérieures et en venir à systématiquement entrelacer des concepts éloignés des propriétés objectales des œuvres.

Longtemps, on a avancé que le titre agissait nécessairement comme «guide» de l'interprétation de l'œuvre<sup>10</sup>, qu'il comblait une «lacune»<sup>11</sup>. Or, en art actuel, il participe d'une dynamique complexe d'inter-références souvent disloquées; il est relais plutôt qu'ancrage<sup>12</sup> et si, dans certains cas, il authentifie le «statut» de l'œuvre, comme on le verra plus loin, cette certification repose sur sa présence et non sur ce qu'il énonce. Par ailleurs, il arrive parfois que l'œuvre clarifie elle-même l'énigme posée par un titre de prime abord obscur.

Mais, en toute occasion, son emplacement en retrait de l'œuvre maintient un double décalage, physique et sémantique, entre les deux systèmes (visuel et verbal) qui ne peuvent aucunement se traduire l'un l'autre; il en résulte un *manque à l'autre* et un *manque à soi* de la part des deux véhicules d'expression qui demeurent pourtant liés par le fait même de leur juxtaposition plus ou moins distanciée dans l'espace. Que le titre soit parfois tenu à une distance physique considérable, comme c'est

généralement le cas pour les sculptures installations aménagées dans des espaces publics ou dans la nature, accroît la complexité des interrelations, sans compter que le lieu même de l'exposition reconduit ses propres avenues d'interprétation. S'installe alors une systémique tripartite d'*inter-différence*<sup>13</sup> titre-œuvre-lieu qui engendre forcément des tensions que le récepteur est invité à jauger selon ses propres expériences diverses. En raison de cette conjoncture, la triade fonctionne à la manière d'une *impressa*, ce terme devant être ici entendu dans l'acceptation qu'on lui accordait déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, à savoir «une manière complexe de figurer» et dont «le sens ne réside que dans le rapport» respectif (Klein, 1970: 131 et 138) des trois composants différemment hiérarchisés selon les cas. Dit autrement, il y a toujours suppléance, contamination et surplus d'énonciation, même quand l'inter-désignation semble à première vue concordante. Mais, dans le cas des sculptures et des installations actuelles, la portée métalinguistique de la systémique est d'autant plus percutante qu'elle opère selon un principe de disjonctions et de bifurcations apparentes.

#### DE LA MÉTHODE

Il ne saurait être ici question d'établir une typologie exhaustive des titres en arts actuels ou de mener une étude statistique et strictement quantitative. Cependant, le prélèvement de plusieurs centaines de titres assignés aux sculptures entre 2002 et 2007<sup>14</sup>, dont tous les cas ont été tirés de la revue *Espace*, s'est révélé fructueux et avantageux qualitativement.

Premièrement, cette revue est spécialisée en sculpture contemporaine et, bien qu'elle traite majoritairement d'œuvres produites au Québec et dans les autres provinces canadiennes, elle rend compte de productions européennes et américaines présentées lors d'expositions d'envergure, dont les grandes biennales internationales. Un tel corpus permet de dresser un éventail adéquat des modalités de titrage de la part des artistes qui, indépendamment de leur origine ou de leur lieu de travail, ne

témoignent d'aucune tendance nationale ou régionale quant à la forme et au contenu des titres ou des œuvres. Nous y reviendrons.

Deuxièmement, l'étude préliminaire du corpus autorise la mise en relief de certaines récurrences référentielles pouvant être distribuées dans neuf grandes classes d'intitulés quantitativement quasi équivalentes, sauf pour la première, moins fréquente:

- 1) les «nouveaux» Sans titre;
- 2) les références à la forme et au lieu de présentation de l'œuvre;
- 3) les références générales à des instances formelles, spatiales et temporelles;
- 4) les références à la nature;
- 5) les références à des objets familiers;
- 6) les références à la connaissance, aux sciences, à la philosophie, aux lettres;
- 7) les références à différents modes de communication autres que les arts (médias de tous genres);
- 8) les références à l'identité et aux relations humaines;
- 9) les références au corps et à la perception sensorielle.

Une telle diversité est symptomatique du refus de la monosémie et a pour conséquence de multiplier les valeurs d'usage titre-œuvre. Il est toutefois capital de noter que plusieurs références se chevauchent dans un même intitulé et que ce sont précisément ces amalgames qui suscitent des combinaisons flottantes.

Troisièmement, à un niveau plus important pour le propos de cette étude, il appert que quatre catégories d'interrelation recouvrent le corpus: une catégorie d'appariement où titre, œuvre et lieu entretiennent une relation équivoque mais se stabilisent provisoirement; une deuxième catégorie où les composants détournent explicitement et abruptement leurs énoncés respectifs vers des avenues connotatives hors-champ; une troisième catégorie où une forte *ambiguïté* est maintenue entre eux selon des degrés variables de discordance; enfin, une quatrième catégorie où l'*inversion* (tension des contraires et des contradictions) entre deux composants est éclatée par le troisième. Or, ces classes et ces catégories s'entrecroisent au sein d'un seul et même cas et il

serait peu pertinent et peu éclairant de les traiter séparément. Le corpus, dont ne seront analysés que quelques cas typiques, est abordé par thèmes relatifs à la *différence* spatio-temporelle d'un composant à un autre, mais le lecteur y retrouvera certainement les grands paradigmes catégoriels. Bien que les lieux d'exposition soient pris en considération, pour des raisons d'éthique, les titres et les œuvres seront traités en concomitance, puisqu'il est impossible de reconstituer la distance physique exacte qui les séparait lors de leur exposition<sup>15</sup>. Enfin, nous ne pouvons présupposer que le spectateur lit le cartel avant d'avoir vu l'œuvre, ni après. Mais, si le titre n'est ni premier ni second dans un ordre de perception prédéterminé, mises à part de rares exceptions, le site, lui, prédispose le visiteur dans la mesure où sa pré-conceptualisation de la nature et de la fonction de l'environnement participe de ses horizons d'attente et colore déjà l'idée que le spectateur se fait de ce qu'il y trouvera. Et c'est dans cette mesure que le lieu d'exposition n'est jamais neutre, ni en amont ni en aval de l'expérience; il laisse ses traces. Dans les analyses qui suivent, l'insistance sur les titres souvent pris comme point de départ n'est qu'une stratégie méthodologique qui vise à faire valoir leur pouvoir d'évocation.

#### L'EFFET BOOMERANG

Quelques artistes privilégient encore le *Sans titre*, certains d'entre eux l'utilisant d'ailleurs systématiquement, mais dans une optique fort éloignée des habitudes formalistes. C'est le cas de Lalie Douglas qui choisit d'intituler ainsi plusieurs de ses créations, dont un groupe de véritables petits bateaux de bois peint flottant parmi les joncs à proximité des berges à Saint-Jean-Port-Joli (*Espace* 68, 2004: 34). Le «sans titre» (qui n'est jamais équivalent à une absence de titre) invite le récepteur à centrer son attention sur l'œuvre qui, dans une logique parodique mais stabilisatrice, s'en remet à son titre («sans titre») pour attester son appartenance au domaine des arts. Dit autrement, sans la présence de ce «sans titre» qui ne dit rien de l'œuvre mais fait tout pour

elle, aucun autre indice ne permettrait au visiteur de détourner les objets de leur fonction première d'ailleurs soutenue par l'environnement immédiat. À travers le corpus, les doubles énoncés (sans titre-titre) sont tout aussi déroutants, surtout lorsqu'ils se contredisent de l'intérieur, disent l'inverse de ce que l'œuvre montre à voir, ou font les deux à la fois. Par exemple, dans sa totalité, *Untitled (Invisible Thread)* de Karelee Fuglem (*Espace* 71, 2005 : 30) remplit une double fonction : d'emblée, la première partie du titre bloque toute évocation descriptive de l'objet ou de sa matière, laquelle est cependant appelée dans la seconde partie, qui n'est pas un sous-titre mais un co-titre, où elle est tenue entre parenthèses. Or, en plus d'aller à l'encontre de la première partie « muette » du titre, les mots (*fil invisible*) décrivent l'inverse de la réalité matérielle de l'œuvre où une multitude de fils de nylon blanc bien visibles, pendus au plafond de la salle d'exposition, profilent une coupole vaporeuse à l'intérieur de laquelle le visiteur peut pénétrer. Il s'établit alors une dynamique de pli et de repli du titre sur l'œuvre, et *vice versa*, à différents niveaux d'expression : une relation de contrariété entre ce qui est dit et la coquille diaphane ; une seconde relation, contradictoire de la première, dans la mesure où se raccordent ce qui est montré à voir (le pourtour arrondi de l'alcôve qui borde le spectateur) et la forme même de ce qui est donné à entendre (mis en exergue). Bien que le lieu environnant semble de prime abord jouer un rôle secondaire, deux facteurs entrent en ligne de compte. Premièrement, le centre de la cellule est réservé à tout sujet innommé, « non titré », susceptible de s'y présenter ; deuxièmement, pour le visiteur, l'expérience des chassés-croisés entre le titre et l'œuvre est l'aboutissement d'un passage progressif des limites élargies de l'édifice<sup>16</sup> à la salle d'exposition et enfin à l'espace encore plus réduit de l'alcôve transparente dont il devient le centre, le sujet. Ce déplacement de proche en proche évoque l'image d'un fil imperceptible qui tracerait un parcours initiatique conduisant à la découverte d'un message crypté, ce qui n'annule aucunement l'effet boomerang titre-œuvre, mais le maintient

au contraire en tension maximale. Or, le va-et-vient ponctuel de chaque visiteur joue lui-même le rôle d'un « connecteur »<sup>17</sup> ou d'un embrayeur qui fracture le cadre proprement dit de l'accouplement des mots et de la forme sculpturale. Ailleurs, les relations d'inversion et de redressement sont habituellement plus choquantes, plus immédiates ; il en va ainsi pour une œuvre de Scott McLeod intitulée *Walking Angel* (*Espace* 63, 2003 : 40) représentant un monumental ange de granit gisant sur le sol en pleine nature et qui exige le relèvement virtuel (mental) de l'objet, sans lequel l'inversion ne pourrait tout simplement pas être reconnue et évaluée comme évocation implicite de la déchéance de l'Ange et de toutes les connotations qui s'y rattachent, ou encore de la chute d'Icare en raison même de l'espace à ciel ouvert. Dans ces trois cas, y compris celui de l'interrelation elliptique entre le tout-puissant « sans titre » et les objets utilitaires, si le titre et l'œuvre se stabilisent provisoirement en raison même du chiasme des contraires, des contradictions et des raccordements factuels ou virtuels, la contingence spatiale autorise, voire encourage, des échappées polysémiques.

#### DE LA MATIÈRE À LA MÉTAPHORE

Plus fréquemment, titre-œuvre-lieu s'arriment pour détourner l'objectalité de l'œuvre et les apparences du lieu vers la métaphore, le terme étant ici entendu dans le sens d'un décalage et d'un décollage de la littéralité des choses qui implique nécessairement les notions d'espace et de temps (Paquin, 1998 : 239-244). C'est le cas de l'intitulé *Feu vert*, référant à lui seul à l'autorisation d'un quelconque mouvement, qui accompagne l'installation de Martial Després amarrée en bordure d'une voie maritime (*Espace* 62, 2002-2003 : 9)<sup>18</sup>. Tel un poste de signalisation, mais tourné vers les terres, un gros tuyau métallique vertical, retenu par des câbles métalliques, sert de support à des lanternes chauffées au propane et dont le clignotement *en vert* est activé au gré des marées. Déjà index du rivage qu'elle éclaire ponctuellement, la tour, dont la texture a été travaillée pour lui donner l'apparence de la

rouille, s'apparente à des objets utilitaires abîmés et abandonnés aux alentours et marque d'autant mieux la dégradation du site initialement idyllique devenu réceptacle des rebuts. Dès lors, la double indication d'un déplacement autorisé *dans l'espace* par le *feu vert* est déviée vers l'idée du passage même *du temps* qui altère toute chose: véritable *vanitas* de notre époque où la décrépitude des choses et la dégradation du site naturel sont cependant attribuées à l'insouciance de l'homme, le concept de l'irresponsabilité humaine idéalement réversible se substituant à celui de la fatalité irréversible du temps.

Dans d'autres cas, il est plutôt question d'écart plus discret par rapport à la matière (poids, forme géométrique, organisation spatiale, texture, etc.) au profit d'un concept englobant mais relié à la pratique sculpturale. À l'instar de Claude Millette qui intitule l'une de ses œuvres *Résistance des matériaux* (*Espace* 78, 2006-2007: 47), plusieurs artistes choisissent de retenir la structure comme objet de leurs titres, mais privilégient des termes génériques qui pourraient désigner un grand nombre de formes plutôt que de pointer la spécificité de l'objet, lequel, à son tour, n'actualise forcément l'évocation du titre que par extension. Ce mode de titrage déplace les attributs particuliers de l'œuvre vers les activités générales de la discipline: construire, ériger, édifier, assembler; il a-spatialise, a-temporalise et, par conséquent, dématérialise «l'objet singulier». Nous reviendrons sur cette notion de dématérialisation de l'objet et du site qui est l'une des caractéristiques majeures des arts actuels.

#### LE LIEU DE LA NATURE-LA NATURE DU LIEU -LE HORS-LIEU

Plus de la moitié des œuvres recensées ont été exposées à l'extérieur; on peut dès lors supposer que leurs titres renvoient à la nature, au climat, à la végétation ou au règne animal. Or, tous les créateurs n'optent pas pour de telles indications, explicites, de l'environnement immédiat; en outre, plusieurs d'entre eux choisissent de s'inspirer de la nature dans des œuvres conçues pour être exposées en galerie,

reportant alors la réflexion sur un tout autre palier. Ainsi, ce n'est pas tant la nature *du* lieu qui agit comme concept rassembleur, que la Nature *comme* lieu.

Le cas du titre et de l'œuvre de Lorentino, *L'Autoroute des oiseaux* (*Espace* 68, 2004: 32), est caractéristique d'un mélange courant d'évocations urbaines et pastorales différées *ex situ*. Cette installation exposée en galerie présente en miniature une longue bande de pavés qui débouche sur une minuscule cabane d'oiseaux; elle reconduit un discours humoristique mais grinçant au sujet de l'impact de l'aménagement urbain sur l'environnement naturel. Mais toutes les références à la nature ne sont pas dénonciatrices ou alarmistes. C'est d'ailleurs sur un ton beaucoup plus «romantique» que le monolithe de Andrew van Schie, *Dead Man Frozen in Ice*<sup>19</sup> (*Espace* 73, 2005: 44), attire l'attention sur les forces irrésistibles de la Nature qui reprend invariablement son cours. Exposés sur un lac gelé dont la surface a aussi servi de matériau, de gros blocs de glace superposés à la verticale emprisonnent trois charpentes de bois, à hauteur d'homme, à peine visibles à travers la matière translucide, et ce, jusqu'à ce que la fonte printanière les expose et les laisse choir et flotter librement. Si la matière même du site, qui est celle de l'œuvre authentifiée par le titre, retient la chaîne connotative *in situ*, l'énoncé (*l'homme mort*), jumelé au sort réservé aux charpentes symboliques de l'homme soumis aux intempéries, reporte la mise en forme et la «mise en vue»<sup>20</sup> à un concept plus élargi, plus abstrait et universel: à l'idée de l'incontrôlable puissance de la Nature.

Un tel transfert hors-champ, dans tous les sens du terme, est courant mais plus catégorique, malgré des apparences ludiques, quand le titre désigne un site autre que celui de la présentation de l'œuvre. Les installations *Encore des châteaux en Espagne* – multitude d'objets disparates empilés dans un espace intérieur exigü: Catherine Bolduc (*Espace* 73, 2005: 41) –, *The Other Side of the Ocean* – montage de rubans élastiques et projection vidéo d'une surface ondulée sur le montage et le mur de la galerie: Vessna Perunovich

(*Espace* 69, 2004: 36) –, *The Dragon Museum of Contemporary Art* – construction en brique et four installés à l'extérieur: Cai Guo Qiang (*Espace* 66, 2003-2004: 30) – ou *Portal of Compassion* – portail stylisé érigé dans un centre urbain à Shanghai: Hans van de Bovenkamp (*Espace* 69, 2004: 34) – ont été exposées dans divers pays (Canada, Chine, Japon) entre 2003 et 2005, chacune invitant le récepteur au rêve, à un ailleurs prometteur que rien ne peut retenir ou rapatrier sur le site, qui s'en trouve lui-même «décontextualisé»<sup>21</sup>. Nous pouvons dire que si ces combinaisons poussent l'imaginaire vers la dérive utopique, l'utopie n'étant pas un non-lieu mais un monde autre, elles sont aussi le témoin d'une internationalisation de la pratique de création, tout comme celle du titrage, qui excède les frontières nationales et régionales.

#### TEMPS PRÉSENTS. INCERTITUDE ET IRONIE

Il fut un temps, au Québec du moins, dans les années 1970 et 1980, où les sculpteurs optaient pour des titres porteurs d'espoir, d'optimisme et de renouveau, indépendamment des matériaux et des formes sculpturales (Paquin, 2003). La conjoncture politique et sociale est maintenant tout autre, la conscience s'est mondialisée et les termes rappelant la mort, la violence, l'angoisse, le désarroi et une panoplie de sentiments négatifs traversent les titres. *Lamentation* – regroupement de formes gonflées ayant l'allure de volatiles entassés dans leur enclos (*Espace* 61, 2002: 46) –, *Innocents (as in Massacre of Innocents)* – gigantesques personnages tordus: Max Streicher (*Espace* 66, 2003-2004: 34) –, *Solitude n° 6-5-4* – montage de hauts reliefs fabriqués d'objets de loisir, de cahiers à colorier, de magazines, etc.: Jérôme Fortin (*Espace* 62, 2002-2003: 45) –, *A Collection of Guns* – multitude de fusils en papier mâché fixés au mur: Badanna Jack (*Espace* 68, 2004: 11) –, *Retreat from Reason* – assemblage aseptisé d'éprouvettes, bocaux de verre, plantes marines, lampes incandescentes: Cindy Stelmackowich (*Espace* 70, 2004-2005: 35-36) – sont autant d'exemples de l'expression d'un malaise partagé face à un monde agité et troublant.

La prolifération de ce type de titres est d'autant plus marquante qu'elle s'apparente aux thèmes de représentation des œuvres évocatrices des déboires de la société actuelle.

Allant de pair avec ces sentiments d'inquiétude, de nombreux titres évoquent le thème de la mémoire sur un ton nostalgique. La forme et le contenu des œuvres intitulées *Mémoire de 1955 ou 2026 Roberval (revisitée)* – Pierre Leblanc (*Espace* 61, 2002: 43) –, *Morceaux de mémoire-Repli des choses* – Paul-Émile Saulnier (*Espace* 63, 2003: 37) –, *Relic of Memory* – Anne O'Callaghan (*Espace* 68, 2004: 7) – placent le récepteur devant les vestiges familiers de sa propre histoire (installations intérieures de jouets ou de mobiliers du quotidien) et les mots qui les accompagnent renforcent l'idée d'une pensée rétrospective, critique du présent et inquiète de l'avenir – la galerie tenant lieu de «musée des civilisations».

L'abondance des références à la spiritualité, à une croyance mystique particulière ou à une coutume religieuse souvent exprimées avec cynisme peut être tout aussi caractéristique d'une incertitude courante. Les réalisations de Gilles Mihalcean en sont un exemple frappant<sup>22</sup>. *La Nativité* – jumelage d'une statue de la Vierge partiellement déconstruite et d'un plâtre schématisé de l'Enfant dans un décor de mobilier religieux à l'intérieur d'un lieu de culte<sup>23</sup> (*Espace* 58, 2001-2002: 36) –, *Autoportrait de Dieu (pour mon père)* (*Espace* 80, 2007: 8), *Saint Joseph (ibid.)* et *L'Homme branché (ibid.: 9)* – énormes monolithes schématisés sur lesquels veille une minuscule représentation du Christ «clouée» au mur d'une salle de musée<sup>24</sup> – sont des mises en situation insolites qui ont pour effet de maintenir le titre, l'œuvre et le lieu en état de ballottage entre la laïcité et la spiritualité, entre la présence et l'absence des valeurs évoquées. Mais il faut noter que toutes les références à caractère spirituel ne sont pas aussi désarticulées. Elles désignent parfois respectueusement des rites, la fabrication d'objets de culte, comme *God Seekers* – groupe de totems schématisés: Walter Redinge (*Espace* 68, 2004: 20) –, ou un survêtement de culte, ou comme *Jingle Dress* – robe composée de morceaux



de papier sur lesquels sont inscrites des prières: Maria Hupfield<sup>25</sup> (*Espace* 62, 2002-2003: 41). Or, plus souvent, il s'agit non pas d'hommage mais de provocation, comme dans le cas de *Confessionnal* – gros haut-parleur dont la forme rappelle celle d'une oreille à l'écoute: Angus Bungay (*Espace* 64, 2003: 41). Même sous le couvert de l'humour, *L'Atlas de l'eau-delà, l'Enfer* – multitude d'objets disparates entassés dans un récipient spiralé: Richard Purdy et Tanya Saint-Pierre (*Espace* 66, 2003-2004: 19) –, *Autel domestique (pupitre d'ordination)* – bricolage d'un pupitre-autel et d'une chaise: Guy Laramée (*Espace* 69, 2004: 39) –, *Le Jardin de mon curé* – installation surabondante d'objets disparates récupérés: Serge Murphy (*Espace* 66, 2003-2004: 7) – incitent le spectateur, du moins le spectateur de tradition chrétienne, à se replier sur son patrimoine religieux. Ces titres ont ceci de particulier qu'ils détournent l'aspect franchement ludique des assemblages vers d'autres voies plus sérieuses. Il en résulte un fort degré d'ambivalence entre ce qui est dit et ce qui est montré. Cette polysémie se répercute forcément sur la galerie d'exposition qui se voit tacitement octroyer une autre fonction et devenir, pour un temps, un lieu d'introspection d'un tout autre ordre que celui des arts, en raison même de l'irrévérence des titres retraçant une histoire pas si éloignée qui hante encore l'imaginaire.

#### JEUX DE MOTS. RETOUR ET NOUVEAU DÉPART

En contrepartie à tous ces détournements et extensions, l'utilisation récurrente des articles définit qui entament les titres particularise et individualise à la fois les mots et les images<sup>26</sup>. Les titres *La Robe écrite* – construction ludique d'une robe-structure: Carole Baillargeon (*Espace* 60, 2002: 42) –, *La Collection* – installation de jardinières empilées et éparpillées recouvertes de mosaïques à motifs fleuris: Paryse Martin (*Espace* 73, 2005: 6) –, *Le Courtisan* – intérieur d'une enclave exiguë aux murs et plafond décorés dans un style vaguement rococo: Yannick Pouliot (*Espace* 65, 2003: page couverture) –, *La Boîte* – buste schématisé d'un personnage aux

traits négroïdes: Philippe Coudari (*Espace* 67, 2004: 47) –, *The Man and The Child* – représentation bigarrée de deux personnages: Henk Visch (*Espace* 76, 2006: 35) – sont indicatifs de l'unicité de ce qui est ou devrait être représenté par l'œuvre. Si le titre agit comme index percutant en ce qu'il déclare une singularité de représentation, les œuvres pluriformes le désamorcent, mais appellent à leur tour un terme qui stabilisera leur propre incongruité. Or, bien que l'ambiguïté persiste à divers égards entre les titres et les œuvres, la galerie intervient comme catalyseur et offre sa propre fonction en garantie de l'autorisation des écarts. Contrairement au cas du «sans titre» où le site naturel joue un rôle d'arrière-plan en «tirant» l'installation dans son propre univers connotatif, le lieu va ici de l'avant et authentifie la valeur artistique des égarements à une quelconque logique régulatrice.

Dans le cas des longs titres, qu'ils aient été lus avant ou après la perception des œuvres, l'énoncé fonctionne pour un temps comme un «sans titre», tant il semble autosuffisant. *La Joute ou le joug du joujou de l'ajout, ou la joue, n'empêche (notez bien ça)* – Pierre Dion (*Espace* 66, 2003-2004: 12) – fait foi de la force des articles qui retiennent l'attention sur la sonorité même des consonnes successives, alors que la répétition des «ou» entérine le principe du babillage comme apprentissage du contrôle du langage<sup>27</sup>. *N'empêche* que si la chute impérative de la fin (*notez bien ça*) renforce l'effet de batifolage, elle ne peut qu'appeler l'œuvre, une énorme machine fantasmagorique où toutes sortes d'objets récupérés, précairement assemblés, font figure de construction primitive, ludique et expérimentale, qui reconduit exactement les mêmes concepts que le titre. C'est donc grâce à l'adéquation de leur forme-informe que ces deux systèmes s'arriment à un palier commun originel et original, sous des apparences débridées, dans la galerie qui prend alors des allures de studio, là où «ça commence». Le jeu est d'ailleurs une des caractéristiques des longs titres où l'utilisation du «je» accuse la présence de l'artiste qui s'entend parler à l'Autre ou de l'autre, sans que la réconciliation du titre et de l'œuvre ne soit toutefois assurée à un niveau



d'expression apparent. Dans le cas de *Je rose, je bleu, je fleur dans tes yeux* – cercle formé d'herbages naturels aménagés à l'extérieur: Fernande Forest (*Espace* 70, 2005: 41) – et *Habitacle protégé, observant. Je n'oublie pas le p'tit crisse qui a volé mes branches* – construction de branches et de fils de fer partiellement submergés installés à l'extérieur: Francis Mineau (*Espace* 67, 2004: 17) –, les créateurs badinent avec les mots et les formes, prennent littéralement le site comme terrain de jeu et encouragent par là le visiteur à se récréer à son tour et à soliloquer librement sur de possibles jointures.

#### AILLEURS...

Trois constats doivent être tirés de ces analyses. Premièrement, les interrelations plurivoques entre le titre, l'œuvre et le lieu correspondent aux préoccupations qui sous-tendent la pratique artistique actuelle où s'entrechoquent les médias, les formes et les thèmes de représentation. Deuxièmement, il n'y a pas de hiérarchie prédéterminée de l'importance d'un composant sur les autres au sein de la systémique et les rôles respectifs varient selon les cas. Troisièmement, de l'ensemble du corpus se profile une petite histoire des « mentalités du titrage », une mise en relief de valeurs identitaires consciemment ou inconsciemment instaurées par les artistes: beaucoup de quiproquos, une préférence pour la métaphore, l'expression récurrente d'un malaise d'ordre socioculturel, certainement un goût pour le jeu.

Pour conclure, il faut noter à travers le corpus l'émergence de deux constantes contradictoires: l'une d'extension et l'autre de contraction sémantique. En premier lieu, il est fréquent que l'ambiguïté entre les composants (titre-œuvre-lieu) demeure sans réconciliation apparente et il revient au spectateur de combler les non-dits du titre et de contenir le trop-plein imagé pour en arriver à y instaurer un concept rassembleur hors-champ. Même dans le cas de combinaisons de prime abord vraisemblables, il ne s'agit que d'un appariement temporaire, car, de manière générale, un des éléments se détache de la

chaîne isotopique et entraîne les deux autres « au-delà » des apparences. Ensuite, et à l'opposé, entre autres dans le cas des longs titres, les combinaisons qui semblent initialement les plus incongrues et les plus éclatées finissent par se rallier « sous » l'allure débridée des composants et se rencontrer dans un système d'interrelation logique et stable. Mais, dans tous les exemples de ce corpus, tout semble se passer ailleurs, à côté, au-dessus ou en dessous des apparences, à distance parfois extrême de quelque spécificité désignative.

#### NOTES

1. Il faut noter l'étude importante de G. Bauret (1977), l'ouvrage de B. Bosredon (1997), ainsi que le texte de M. B. Franklin *et alii* (1993). Plus récemment, quatre spécialistes de l'art actuel ont participé à un dossier spécial, dans la revue *Espace*, dirigé par N. Paquin, portant sur l'intitulé des œuvres de divers types dont celles dites « post-humaines » (n° 82, hiver 2007-2008).
2. B. Bosredon fait remonter cette habitude à l'aube de la modernité (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles). C'est à cette époque que le titre donné (aux tableaux) par les artistes aurait cessé d'être une simple légende ou la reprise littérale de la désignation du sujet représenté dans l'image (Bosredon, 1997: 7). On lira également sur ce sujet S. van Keulen (1994).
3. Il faut bien entendu exclure de cette contingence les monuments érigés à la mémoire d'une personne, bien que le titre y apparaisse non pas en en-tête, mais en « note » sous le portraituré.
4. La coprésence de l'identification du propriétaire ou du donateur de l'œuvre, du nom de l'artiste et du titre sur le même cartel mériterait à elle seule une étude approfondie.
5. Bien que nous ayons vu un certain nombre d'œuvres dont il sera ici question en analyse, nous réalisons pleinement les limites d'une étude partiellement fondée sur des illustrations, ce qui est le lot incontournable de la pratique de l'histoire de l'art dans le cas de l'étude d'un vaste corpus. L'analyse « de mémoire » demanderait une réflexion consacrée à ses conséquences épistémologiques sur la « construction » de l'histoire de l'art.
6. Nous endossons sur ce point la position de S. Bann (1985) selon laquelle la fonction du titre repose sur l'époque de l'œuvre, la manière dont on la conçoit à ce moment-là.
7. Les artistes sont rarement interrogés sur leurs habitudes de titrage, mais, quand ils le sont, il devient évident que chacun choisit un mode qui peut fort bien changer d'une œuvre à l'autre. À cet égard, on lira l'article de P. Gardner (1992) où sont rapportés les propos de dix-sept artistes américains. Il faut également noter que, lors d'une entrevue télévisée en janvier 2008 (TV5), Ben (Benjamin Vautier), artiste français d'origine suisse, membre du groupe *Fluxus* et reconnu pour ses tableaux « d'écriture », a longuement expliqué l'importance qu'il

accordait aux titres d'œuvres de tous genres, au point d'en faire la seule représentation de ses tableaux.

8. Avec raison, E. H. Gombrich a dit de cette période que la question des titres était devenue problématique, car elle touchait les deux considérations suivantes : la « pureté » de l'art et le renouveau de cet idéal à travers le renversement des tabous. L'art devait être « purgé » des mots qui le contaminent (1985 : 213).

9. Selon H. Adams, l'utilisation des chiffres indiquerait une séquence et montrerait le processus de création de l'artiste dans le temps (1987 : 15). Or, plusieurs artistes ont aléatoirement chiffré leurs œuvres, précisément en vue de déjouer une telle interprétation.

10. Il existe bien peu d'études scientifiques à cet égard, mais l'équipe de recherche dirigée par M. B. Franklin a tenté de démontrer l'influence indiscutable du titre sur l'« interprétation » des images figuratives bidimensionnelles. Cependant, selon Franklin (1993), le titre n'aurait pas d'effet sur la manière dont le spectateur organise sa perception.

11. Tel que le proposait M. Butor (1969 : 29).

12. Les concepts de relais et d'ancrage sont issus des hypothèses de R. Barthes (1964).

13. On aura certainement reconnu l'hypothèse derridienne quant aux concepts de *différance* et de *supplément*. On lira à ce propos J. Derrida (1967 et 1971).

14. Les sept cent seize titres compilés ont tous été tirés de la revue *Espace* à partir du n° 58 (hiver 2001-2002) jusqu'au n° 80 (été 2007) inclusivement. Les références à cette revue seront dorénavant inscrites dans le corps du texte.

15. Même dans le cas des œuvres que nous avons vues, nos souvenirs ne nous permettent pas de retracer ces paramètres, mais la documentation livresque et imagée minutieuse de la revue nous a permis de reconstituer les circonstances de l'exposition des œuvres : lieux et dates.

16. Musée national des beaux-arts du Québec (*Espace* 71, 2005 : 30).

17. Le concept de « connecteur » est ici emprunté à la sémiotique greimassienne (Greimas et Courtès, 1979 : 62).

18. Celle de Lévis en face de la ville de Québec.

19. Lac Nipissing à North Bay au nord de l'Ontario.

20. L'expression est de J.-M. Poinot (1989).

21. À propos du lien entre l'internationalisation de la sculpture et le « site qui n'existe plus », l'*in situ* n'étant qu'un « non-site », il faut lire T. de Duve (1989).

22. À propos de son œuvre intitulée *Autoportrait de Dieu (pour mon père)*, Mihalcean disait « Ma statue est un portrait que Dieu aurait pu faire de lui-même. Sa forme n'échappe pas non plus à l'anthropomorphisme, mais elle est élaborée ici suivant le modèle ludique que nous offrent les enfants, l'hiver venu » (1998).

23. Basilique Saint-Patrick, Montréal.

24. Musée des beaux-arts de Montréal (*Espace* 80, 2007 : 8).

25. Dans la culture autochtone, une « *Jingle Dress* » est une robe de prière.

26. Avec beaucoup de finesse, B. Bosredon établit trois types de relation entre le titre et le tableau : l'identification stricte (sans article) ; l'identification d'un particulier (utilisation des articles « le », « la ») ; la localisation (dans le cas d'un lieu spécifiquement désigné) (1997 : 221-223).

27. On lira à ce propos F. Dolto (1984) et J.-P. Changeux (2002).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAMS, H. [1987] : « Titles, Titling, and Entitlement to », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, 7-21.
- BANN, S. [1985] : « The Mythical Conception is the Name: Titles and Names in Modern and Post-modern Painting », *Words and Images*, vol. 1, n° 1, 176-190.
- BARTHES, R. [1964] : « Éléments de sémiologie », *Communications*, n° 4, 91-135.
- BAURET, G. [1977] : « La peinture et son commentaire : le métalangage du tableau », *Littérature*, n° 27, 25-34.
- BOSREDON, B. [1997] : *Les Titres de tableaux : une pragmatique de l'identification*, Paris, PUF.
- BUTOR, M. [1969] : *Les Mots dans la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- CHANGEUX, J.-P. [2002] : *L'Homme de vérité*, Paris, Éd. Odile Jacob.
- DERRIDA, J. [1967] : *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique » ; — [1971] : « Sémiologie et grammatologie », dans J. Kristeva et alii, *Essays in Semiotics/Essais de sémiotique*, Paris/La Haye, Mouton, 11-26.
- DOLTO, F. [1984] : *L'Image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, coll. « Essais ».
- DUVE, T. de [1989] : « Ex situ », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 27, 39-55.
- FRANKLIN, M. B. et alii [1993] : « The Influence of Titles on How Paintings Are Seen », *Leonardo*, vol. 26, n° 2, 103-108.
- GARDNER, P. [1992] : « Do Titles Really Matter? », *Art News*, vol. 91, no 2, 92-97.
- GOMBRICH, E. H. [1985] : « Image and Word in Twentieth-Century Art », *Word and Image*, vol. 1, n° 3, 213-241.
- GREIMAS, A. J. et J. COURTÈS [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette.
- KEULEN, S. van [1994] : « The Origin of Title », *Kunst & Museumjournaal*, vol. 5, n° 6, 1-8.
- KLEIN, R. [1970] : *La Forme et l'Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines ».
- LAFORTUNE, N. [2004] : « Résidence d'artistes à Est-Nord-Est », *Espace*, n° 68, été, 32-35.
- MIHALCEAN, G. [1998] : *À propos de l'Autoportrait de Dieu (pour mon père)*. En ligne : [www.ciac.ca/biennale/fr\\_mihalcean.html](http://www.ciac.ca/biennale/fr_mihalcean.html) (page consultée le 17 septembre 2008).
- PAQUIN, N. [1998] : « Et si le jugement n'était qu'une métaphore? », *Le Corps juge. Sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Montréal/Paris, XYZ/PUV, 239-244 ; — [2003] : « Le catalogue d'exposition de sculpture : fraction et fiction », dans F. Couture (dir.), *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 167-220.
- POINOT, J.-M. [1989] : « L'in situ et la circonstance de sa mise en vue », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 27, 67-75.
- THOM, R. [1983] : « Local et global de l'œuvre d'art », *Le Débat*, n° 24, 73-89.

## **HORS DOSSIER**

# LE FARDEAU DES MOTS, LE CHOC DES PHOTOS

## L'ÉCRITURE PHOTOJOURNALISTIQUE

### OU LA PRÉSÉANCE DE L'IMAGE SUR LE TEXTE

VINCENT LAVOIE

Dans son ouvrage *Photographie et Société*, une étude historique parue en 1974 mais dont les assises intellectuelles sont celles d'une thèse de doctorat soutenue à la Sorbonne en 1936, Gisèle Freund consacre trois importants chapitres aux développements du photojournalisme depuis l'entre-deux-guerres en Allemagne et aux États-Unis. L'histoire du photojournalisme qu'elle relate est celle d'une grande effervescence médiatique qui accorde à l'image photographique un rôle prépondérant dans l'évolution des représentations événementielles contemporaines. Décrite comme une « invention [...] d'une portée révolutionnaire pour la transmission des événements » (1974 : 100), la photographie – et plus particulièrement la mécanisation de la reproduction photographique, l'amélioration des objectifs, l'introduction de la pellicule à rouleaux, l'acheminement des images par télégraphie, autant d'innovations techniques de la fin du xix<sup>e</sup> siècle – inaugure, selon Freund, l'ère des médias de masse modernes. L'introduction de la photographie dans la presse au tout début du xx<sup>e</sup> siècle, l'essor, dans l'entre-deux-guerres, des magazines illustrés allemands principalement et, surtout, l'émergence du reportage photographique marquent, indique-t-elle, la naissance du photojournalisme moderne. L'essai photographique, une forme de narration visuelle reposant sur la succession de plusieurs images étroitement liées par un contexte graphique et textuel, constitue la principale nouveauté introduite par le photojournalisme. Avec l'apparition de l'essai photographique, et pour la première fois dans l'histoire des médias, c'est la photographie qui assume l'essentiel de la narration historique. Le texte, auquel la photographie n'est plus sommée de se subordonner, n'est plus qu'un système de représentation complémentaire à l'image. D'après Freund, cette

nouvelle autonomie de l'image vis-à-vis du texte est fondatrice du photojournalisme :

*La tâche des premiers reporters photographes de l'image était de faire des photos isolées pour illustrer une histoire. Ce n'est qu'à partir du moment où l'image devient elle-même l'histoire qui raconte un événement dans une succession de photos, accompagnée d'un texte souvent réduit aux légendes seules, que débute le photojournalisme. (1974 : 107)*

La naissance du photojournalisme apparaît ainsi sous le signe d'une autonomisation de l'image vis-à-vis du texte. Cette conception du photojournalisme s'inscrit dans la perspective d'une reconnaissance de la valeur journalistique des séries, séquences et regroupements de photographies dans la presse. L'image unique, fût-elle élevée au rang d'icône, ne saurait donc cristalliser à elle seule l'essence du photojournalisme<sup>1</sup>. Le reportage photographique invite à prendre acte de la dimension narrative des images de presse, ce que la saisie photographique unique d'un instant exemplaire, apanage de bien des chefs-d'œuvre du photojournalisme, ne met pas nécessairement au jour. Nous voudrions dans cet essai examiner les modalités au moyen desquelles l'image photographique se constitue en écriture journalistique, cela en posant l'hypothèse que le photojournalisme, indissociable de la montée en puissance du paradigme de la communication dans les années 1940, reconfigure les rapports d'autorité que le texte entretient avec l'image.

#### Une nouvelle syntaxe visuelle

Éditeur photo au magazine *Life* de 1937 à 1950, Wilson Hicks attribue à Kurt Safranski, éditeur à partir de 1924 de

l'hebdomadaire allemand *Berliner Illustrierte Zeitung* et du mensuel *Die Dame*, et à son collaborateur Kurt Korff, le mérite d'avoir modernisé la presse illustrée en renouvelant les usages de l'image photographique. En plus d'accorder à la photographie un rôle prépondérant dans l'élaboration narrative des sujets, Safranski s'intéresse plus particulièrement aux effets de sens produits par la juxtaposition de contenus visuels parfois hétérogènes. L'intérêt qu'il manifeste pour ces agencements visuels provient, explique Hicks, des expérimentations graphiques rencontrées dans *Der Querschnitt*, une publication promotionnelle créée par le marchand d'art berlinois Alfred Flechtheim (Hicks, 1972 : 47). Publiée par la maison d'édition Ullstein, à l'époque la plus importante d'Europe, *Der Querschnitt* se distingue par ses improbables rapprochements d'images qui, s'ils ne produisent encore aucune structure narrative cohérente, portent en germe les stratégies rhétoriques de l'essai photographique. Hicks identifie dans la publication de Flechtheim les premières tentatives de mise en application de la théorie du « troisième effet » voulant que la juxtaposition de deux photographies génère des significations plus complexes que celles qui sont produites respectivement par ces deux images observées isolément. Cette idée est à la base du principe voulant que les regroupements, les séries et les séquences photographiques maximisent la valeur informative des images de presse. Elle est également au fondement de la conception selon laquelle les concaténations d'images produisent du sens indépendamment des textes qui leur sont associés.

La juxtaposition de deux images constitue de fait la combinaison minimale à partir de laquelle amorcer un développement narratif, produire un contraste ou suggérer un rapport de causalité. Ainsi, une photographie montrant un site incendié, associée à un autre cliché du même lieu mais réalisé avant le drame, révélera par exemple l'ampleur des dégâts. Le couplage de photographies représentant l'avant et l'après d'une situation donnée est une procédure endémique à l'histoire de la photographie événementielle. Ce jeu de temporalités n'est possible qu'à la condition de mettre en relation plusieurs images d'un même sujet. La séquence photographique forme ainsi l'unité narrative de base à partir de laquelle suggérer un déroulement temporel ou élaborer un discours. L'une des techniques employées dans l'intention de reconstituer le développement temporel d'une action consiste à associer plusieurs séquences photographiques. Ce procédé s'apparente au montage cinématographique en ce qu'il implique l'agencement de segments narratifs parfois hétérogènes. Le récit photographique participe en ce sens d'un modèle historiographique qui tend à s'affranchir de la stricte chronologie

au profit de concaténations temporelles procédant du montage. Edwin Eberman et Dan Mich (1945) comparent la réalisation d'un récit photographique à l'élaboration d'un scénario de film au chapitre de la construction rhétorique du récit. Estimant que la cohérence narrative représente le principal enjeu, ils proposent pour ce faire de multiplier les effets de continuités (chronologique, thématique, formelle) de manière à favoriser la cohésion de l'ensemble. La valeur du récit photographique est tributaire de ce montage séquentiel : « En vérité, les essais photographiques les plus réussis sont le résultat de la combinaison de plusieurs continuités » (*ibid.* : 79 ; notre traduction : NT), constatent les collaborateurs du magazine *Look*.

La séquence est au fondement de propositions photographiques qui remettent en cause la fonction strictement illustrative historiquement associée aux images dans la presse. Qualifié de *Das Kapital* du monde de l'édition, *The Technique of the Picture Story*, un guide pratique publié en 1945 à l'attention des rédacteurs de magazines illustrés, est exemplaire de cette autonomie nouvellement acquise des images dans la presse. En introduction, Matthew Lyle Spencer, doyen de l'École de journalisme de l'Université de Syracuse, rappelle que, avant l'invention de l'imprimerie, les images, à l'instar de la transmission orale, constituaient un mode privilégié de dissémination des informations (1945 : 12-13). Avec le développement de l'imprimerie au xve siècle qui accorde préséance aux mots, les images, auxquelles Spencer associe des valeurs de séduction, de réalisme et d'universalisme, amorcent leur déclin. Confinées à un rôle illustratif et décoratif, ce n'est qu'à la fin du xixe siècle que les images, grâce à la reproduction photomécanique, retrouvent leurs prérogatives trop longtemps refoulées. Pour rapide et contestable qu'il soit, ce discours de réhabilitation est parfaitement conforme à cette croyance de l'époque en le nouveau pouvoir des images. L'introduction de Spencer annonce clairement l'ambition de l'ouvrage : démontrer que les images photographiques ne sont plus subordonnées aux mots, qu'elles sont leurs égales, sinon leurs modèles. Comme son titre en fait foi, l'ouvrage porte sur le récit photographique (« picture story »), une forme de narration que l'on emploie dans les magazines illustrés depuis les années 1930. Le premier chapitre de l'ouvrage, où l'on décrit les quatre principaux usages de la photographie dans la presse, fait état de la montée en grade du médium photographique dans les médias illustrés. On présente tout d'abord les principales caractéristiques de l'illustration photographique, un usage jugé rudimentaire. L'illustration photographique, soutient-on, sert principalement à « habiller » la page imprimée, à enjoliver le

journal, à susciter l'intérêt du lecteur et à stimuler la lecture de l'article. Les photographies illustratives demeurent secondes par rapport aux textes qu'elles escortent tout au plus. La rénovation de la relation que les images entretiennent avec le texte est décrite comme la principale contribution des magazines illustrés de l'entre-deux-guerres. Cette évolution correspond en réalité à un renversement des fonctions historiquement attribuées aux images et aux textes au sein de la page imprimée. Elle est au fondement du récit photographique que les auteurs décrivent comme une combinaison de textes et d'images certes, mais une association où seules les images sont pourvoyeuses de récit. Si le texte demeure important, celui-ci « est subordonné aux images, et se présente pour l'essentiel sous la forme de légendes connexes » (*ibid.* : 15 ; NT). Ce deuxième type d'usage des images dans la presse est celui auquel les auteurs consacrent l'essentiel de leur propos. Les troisième et quatrième types d'emplois évoqués constituent des variantes de cette formulation qui toutes font état des potentialités diégétiques des séries photographiques.

### La « signature » de l'éditeur photo

Dans l'étude de l'essai photographique, il importe de prendre en compte la participation des rédacteurs, des designers graphiques, des maquettistes, mais surtout de l'éditeur photo, véritable maître d'œuvre de l'essai photographique. Contrairement aux affirmations de Henry Luce, fondateur en 1936 du magazine *Life*, selon lesquelles les photographes jouissent d'une autonomie stylistique dans l'élaboration d'un essai photographique, ce sont les éditeurs photo qui, en vérité, en sont les principaux artisans. Glenn G. Willumson rapporte en effet que la conception matérielle et intellectuelle des essais est du ressort des éditeurs qui contrôlent l'ensemble des paramètres de la production : élaboration des sujets, choix des rédacteurs, affectation des photographes, commande et sélection iconographique, mise en page, graphisme, etc.<sup>2</sup>. L'influence déterminante exercée par les éditeurs photo sur l'évolution de l'essai photographique remonte aux origines même du genre. L'essor de l'essai photographique dans l'entre-deux-guerres est en effet tributaire du rôle plus actif joué par les éditeurs dans l'élaboration de cette forme de narration visuelle. Éditeur berlinois du *Münchener Illustrierte Presse*, Stefan Lorant, à qui Tim Gidal attribue, entre autres, l'« invention » de l'essai photographique<sup>3</sup>, a renouvelé l'économie visuelle du magazine illustré, non seulement en accroissant la surface dédiée à l'image photographique, mais en recourant à des banques d'images fournies par les nouvelles agences photographiques, DEPHOT (Deutsche Photo-Dienst) et Weltrundschau

principalement. Fournisseurs de clichés uniques et de séquences photographiques réalisés par une armée de reporters pigistes, ces agences procurent à Lorant le matériau visuel nécessaire à l'élaboration des populaires essais. Une sélection des images est par la suite effectuée par Lorant qui veille également à la mise en page des clichés et séquences choisis. Par ce travail, l'éditeur appose sa « signature » à l'essai photographique. Les critères de sélection de Lorant sont ceux-ci : des photographies non posées, une technique de prise de vue comparable à celle d'une prise de note écrite, l'abstention de toute forme d'ingérence sur le cours des événements et des actions humaines, des thèmes touchant l'ensemble des classes sociales, une prédilection pour les sujets relatifs à la vie quotidienne<sup>4</sup>. À cet égard, les préférences de Lorant procèdent de l'engouement contemporain pour la photographie « candide » qui prône l'enregistrement des situations sur le vif et le rejet de la pose<sup>5</sup>.

Dans le domaine de la presse quotidienne, l'éditeur photo, qui a autorité sur la production photographique interne et sur la gestion des illustrations en provenance des agences, met ses compétences iconographiques au profit de l'ensemble des collaborateurs du journal. Il conseille les responsables des diverses rubriques dans la sélection des images, bien que son premier rôle consiste à déterminer les contenus visuels des nouvelles du jour. À l'instar des photographes de presse, il agit avec promptitude dès lors qu'un *scoop* requiert une photo-choc. Comme le souligne Roscoe Ellard dans *Pictorial Journalism*, l'éditeur photo s'assure que « la couverture visuelle [des événements] suit le rythme de la production écrite » (1939 : 14 ; NT). Figure clé du photojournalisme moderne selon Arthur Rothstein, l'éditeur photo procède non seulement à la sélection des images mais également aux affectations des photographes les plus à même de traiter un sujet selon les perspectives souhaitées par la rédaction<sup>6</sup>. Rompu aux techniques de mise en page, féru des procédés de reproduction photomécanique, le bon éditeur photo, lui-même parfois photographe, encourage du reste la reconnaissance du statut professionnel du photojournaliste en mentionnant son nom au bas de l'image publiée<sup>7</sup>. L'éditeur photo est décrit par Rothstein comme un allié du photojournaliste dans la promotion d'une culture de l'image au sein de la presse. Wilson Hicks nuance cependant cette observation en rappelant que les journalistes de l'écrit tiennent toujours le haut du pavé au sein des rédactions :

*Combien parmi vous [les photographes] prennent part aux décisions éditoriales qui vous concernent comme le font les reporters et les rédacteurs ? Là, chers amis, se pose à mon humble avis le*



*problème le plus criant touchant les images : élever les photographes au même rang que les auteurs.*

(Cité par Willumson, 1992 : 21 ; NT)

L'observation de Hicks s'inscrit dans la perspective des initiatives prises depuis les années 1940 afin d'assurer aux photojournalistes une meilleure reconnaissance professionnelle<sup>8</sup>. La création en octobre 1944 de l'American Society of Magazine Photographers (ASMP), une association consacrée à la défense des droits des photographes de presse, participe de ce désir de reconnaissance et d'équité<sup>9</sup>. L'ASMP regroupe des photographes contractuels et salariés de magazines illustrés – *Life*, *Look*, *Pic* et *Click* –, des photographes d'agences – Pix, Graphic House, Black Star –, de même que des pigistes travaillant pour *Collier's*, *Parade* ou le *Saturday Evening Post* qui partagent les trois principes directeurs que voici : défendre et promouvoir les intérêts des photographes, préserver et promouvoir des standards professionnels et éthiques élevés, cultiver une collégialité parmi les membres de la profession. Les premières victoires sont d'ordre économique. En 1947, l'ASMP négocie une entente avec l'agence Pix selon laquelle le photographe perçoit 55% des recettes sur la première vente de ses tirages en noir et blanc. Les frais de matériel – pellicules et ampoules de flash – sont à la charge de l'agence. Les nouveaux gains pécuniaires enregistrés par les photographes sont par ailleurs assortis de la reconnaissance de leur statut d'auteur. C'est ainsi que l'ASMP défend en cour de justice les photographes qui veulent conserver la propriété de leurs négatifs (Ficalora, 1969).

Les informations relatives aux crédits photographiques font l'objet de revendications particulières que la National Press Photographers Association (NPPA), fondée à Washington D.C. en 1945, s'emploie à faire valoir. Créée à la toute fin du second conflit mondial dans le but, entre autres, de répondre aux besoins des nombreux photographes de guerre devant réintégrer la vie civile, la NPPA s'est résolument montrée en faveur de la mention des crédits photographiques, ajout textuel aux images s'il en est. En 1946, dans une allocution prononcée devant les membres de l'American Society of Newspaper Editors, Joseph Costa, président-fondateur de la NPPA, tente de convaincre son auditoire de la vertu des crédits photographiques :

*Permettez-moi de vous faire une suggestion sur la manière d'accroître la qualité de vos reportages visuels : suivez l'exemple du News, du New York World-Telegram et d'autres publications ouvertes aux images en donnant le crédit à vos photographes.*

(Cité par Cookman, 1985 : 114 ; NT)

La mention du crédit photographique devient plus impérieuse que jamais dans les années 1950. La Guerre de Corée met encore une fois au jour une disparité de reconnaissance entre journalistes et photographes que le président de la NPPA de l'époque, Ken McLaughlin, condamne avec force :

*Des reporters qui n'ont pas à s'exposer eux-mêmes au danger sont crédités en gros caractères et en première page. Même des reporters assis en toute sécurité à leur bureau de Tokyo et de Washington, des hommes menacés seulement de trébucher sur un crachoir en allant aux toilettes, ont droit à un crédit. Si des photographes méritent d'être mentionnés, ce sont certainement ceux qui tendent leur cou quotidiennement afin de rapporter au public américain le compte rendu des activités de nos hommes sur le terrain. (Ibid.)*

### **Paroles et légendes, simultanéité et discontinuité**

Dès les années 1950, les organisations professionnelles dédiées à la promotion du photojournalisme américain soutiennent le principe d'une « alliance stratégique » avec l'industrie alors florissante de la télévision. La photographie de presse se doit de préserver ses prérogatives historiques en matière de représentation événementielle, tel est le nouvel ordre du jour imposé par la concurrence déjà vive que la télévision livre au photojournalisme. C'est ainsi que la NPPA publie en 1950 un ouvrage, *The Complete Book of Press Photography*, explicitement consacré à la photographie de presse mais dans lequel sont réunies des contributions d'auteurs – pour la plupart « transfuges » de la presse illustrée – évoluant dans le domaine de la télévision (Costa, 1950). Plusieurs articles reproduits dans ce recueil revendiquent la capillarité des domaines de la presse électronique et du journalisme illustré, soit en situant la première dans la continuité historique du second, soit en arguant que le photojournalisme contient en germe les principes fondateurs de la télévision. L'ambition des auteurs est d'assimiler les deux types d'image, de les rabattre l'un sur l'autre, dans le dessein de mieux les subordonner au modèle tutélaire de la communication. La démonstration la plus probante de cette volonté d'associer conceptuellement et économiquement la photographie et la représentation télévisuelle est fournie par Sid Mautner, éditeur exécutif d'International News Photos<sup>10</sup>, dans son article « Use of Press Photography in Television ». L'auteur y soutient que le recours à la photographie de presse dans la production télévisuelle même, sous la forme d'extraits notamment, bonifie la valeur d'actualité des bulletins d'informations télévisés. Convaincu que la photographie jouit d'un important pouvoir d'attraction et de persuasion auprès des téléspectateurs,

Mautner propose de ponctuer le déroulement des reportages télévisés de séquences photographiques, six ou sept clichés à la minute environ accompagnés d'un commentaire en *voix off*, de manière à dynamiser la transmission des informations.

*Parce que la présentation de l'image [télévisuelle] est si fugace et le commentaire qui l'accompagne si bref, écrit-il, nos éditeurs se sont aperçus que l'utilisation de symboles et de montages visuels était spécialement efficace pour souligner ou insister sur un aspect particulier de la nouvelle. (1950 : 79 ; NT)*

L'opinion de Mautner est révélatrice du besoin alors pressant de redéfinir le rôle de l'image de presse à l'intérieur d'une nouvelle économie de l'information visuelle. La proposition de l'auteur d'intégrer l'image fixe dans le processus de production et de diffusion télévisuel répond à des enjeux de nature principalement économique. S'il est vrai que le caractère immuable de la représentation photographique donne meilleure prise aux commentaires des commentateurs que ne le permet le défilement cathodique, s'il est juste de dire que la présence de la photographie à la télévision introduit un « arrêt sur image » salubre du point de vue de la probité journalistique, la raison première de cette promotion de l'image de presse est la nécessité de renouveler le marché du photojournalisme. L'apparition de la télévision s'impose dès les années 1940 comme une alternative aux magazines illustrés qui, depuis les années 1920 surtout, constituent les principaux points de chute des agences photographiques. L'essentiel des arguments avancés par Mautner visant à soutenir le principe d'une filiation naturelle entre les deux médiums recouvre en vérité l'intention d'assurer à l'image de presse de nouveaux débouchés.

Si les motivations économiques et institutionnelles paraissent présider à l'encouragement de cette forme précoce de métissage médiatique, l'association dans un cadre journalistique de la photographie de presse et de l'image télévisuelle repose à l'époque également sur des considérations à caractères historique et esthétique. Wilson Hicks invoque le modèle de la télévision pour expliciter le fonctionnement de l'essai photographique. Hicks conçoit le reportage télévisuel comme une forme animée d'essai photographique. Comparant la fonction des paroles du reporter à celle des légendes qui accompagnent les photographies dans la presse illustrée, Hicks observe le phénomène télévisuel à l'aune du modèle imprimé. C'est ainsi qu'il dresse des parallèles entre la parole et l'écrit, l'audition et la lecture, le témoignage oral et la perception visuelle, cela dans le dessein d'inscrire la télévision dans le sillon d'une culture de la médiatisation visuelle histori-

quement indissociable du magazine illustré. En rappelant que le degré zéro du photojournalisme consiste en une photographie et sa légende, soit la forme minimale de l'alliage texte-image, Hicks situe l'essai photographique au fondement des développements électroniques du reportage. L'ouvrage de Wilson Hicks paraît aux États-Unis en 1952, soit à une époque et dans un contexte économique où la télévision commence à s'imposer comme une solution de rechange à la presse illustrée. Si, sous les références au modèle télévisuel, sourd une inquiétude quant à l'avenir de l'essai photographique, la démonstration de Hicks révèle l'intention de souligner la valeur tutélaire de cette forme de narration visuelle. D'où les correspondances et équivalences qu'il s'emploie à établir entre reportages imprimé et électronique. Pour autant, une distinction fondamentale est constatée au chapitre de la réception du reportage électronique :

*Lorsqu'un reporter de télévision accompagne les images d'un événement d'un compte rendu verbal, le problème lié à la combinaison des mots et des images est le même que celui rencontré dans le photojournalisme, à une importante exception près cependant. À la télévision, les phénomènes de la vision et de l'audition apparaissent simultanément dans le temps. (Hicks, 1972 : 6 ; NT)*

Le photojournalisme ne peut évidemment produire pareille simultanéité. Nous avons précédemment fait valoir que l'essai photographique rejette la chronologie et la linéarité discursive au profit de « montages » narratifs et thématiques décomposant le sujet en de multiples facettes. Car la réception de l'image et des mots dans l'essai photographique procède plutôt de la discontinuité et du montage.

### Communication et langage universel

Dans l'introduction au livre *Things as They Are. Photojournalism in Context Since 1955*, une histoire du photojournalisme parue en 2005 à l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire du World Press Photo, une fondation administrant un prestigieux concours d'images de presse, Mary Panzer passe rapidement en revue quelques conceptions du photojournalisme depuis l'après-guerre. L'auteure se réfère à deux ouvrages qui font encore aujourd'hui autorité dans le domaine du photojournalisme – *Words and Pictures* (1952) de Wilson Hicks, éditeur photo de *Life*, et *Pictures on a Page* (1978) d'Harold Evans, éditeur du *Sunday Times* –, moins toutefois pour en analyser les prémisses que pour souligner la valeur symptomatique des intitulés, tenus pour révélateurs d'une conception du photojournalisme reposant sur la cohabitation du texte, de l'image et des

procédés graphiques. Prenant son essor dans l'entre-deux-guerres sous l'impulsion d'une nouvelle génération d'éditeurs désireux de moderniser les formes de la presse illustrée au moyen de l'image photographique, cette conception du photojournalisme envisage la pratique comme une activité collective reposant sur les compétences diverses et croisées d'éditeurs, de rédacteurs, de photographes et de graphistes. Ce type de photojournalisme correspond historiquement à une période faste des magazines illustrés (1920-1960) au cours de laquelle l'image de presse s'impose comme une déclinaison visuelle probante du journalisme, ainsi qu'en fait foi l'usage au début des années 1940 du terme « photojournalisme ». Professeur à l'École de journalisme de l'Université du Missouri, Clifton C. Edom attribue la paternité du terme à Frank Luther Mott. Ce dernier prend la direction de cette même école en 1942 et crée un cursus dédié à la pratique et à l'étude de la photographie de presse, cela à l'intérieur d'un programme de journalisme comprenant déjà des volets consacrés à la rédaction des informations, aux magazines et à la publicité. La décision de Mott apporte à l'image de presse une toute nouvelle légitimité académique<sup>11</sup>. Désormais, l'apprentissage de la photographie de presse n'est plus du ressort exclusif des écoles techniques mais a droit de cité au sein de l'académie. L'enseignement de la photographie de presse dans l'enceinte universitaire procède d'un phénomène de valorisation médiatique et culturelle de l'image d'actualité qui, dans les faits, survient dès l'entre-deux-guerres à travers la popularité croissante des magazines illustrés européens. Que l'université prenne acte, une vingtaine d'années plus tard, de ce phénomène par la création d'une filière académique consacrée à l'image photographique est symptomatique de la reconnaissance, lente mais inexorable, des attributs journalistiques de l'image de presse. L'appellation « photojournalisme », terme issu de la contraction des mots « photographie » et « journalisme », illustre parfaitement cette rencontre réussie de l'image et de la profession<sup>12</sup>. Mais comme le soutient Edom, « le plus important n'est pas que Mott ait créé un nouveau mot, mais bien qu'il ait reconnu l'importance des images – la photographie si vous voulez – dans le domaine des communications » (1976 : 41 ; NT). Citant les propos de Dan Mich, éditeur du magazine *Look* et auteur avec Edwin Eberman d'un ouvrage consacré au récit photographique, Panzer fait sien cette idée voulant que le « magazine illustré moderne constitue la plus importante contribution à l'art de la communication »<sup>13</sup>, subordonnant ainsi le photojournalisme au modèle tutélaire de l'information. La montée en puissance du paradigme

de la communication a partie liée avec l'invention même du terme « photojournalisme », mais également avec sa mort annoncée dans les années 1970, alors que le secteur rencontre des difficultés économiques et institutionnelles importantes en raison notamment de la concurrence de la télévision. La parution en 1972 de *Photographic Communication : Principles, Problems and Challenges of Photojournalism*, un ouvrage reproduisant les communications prononcées depuis 1956 dans le cadre des « Wilson Hicks International Conferences on Photocommunication Arts », montre à l'évidence, ne serait-ce que par son intitulé, la prégnance du modèle de la communication dans le domaine des images de presse. Mais la publication est surtout le porte-voix des inquiétudes de l'heure au sujet de l'avenir du photojournalisme. Publié sous la direction de Richard Smith Schuneman, l'ouvrage reproduit plusieurs contributions de professionnels du photojournalisme – photographes, éditeurs, graphistes, historiens – où est posée, souvent de manière explicite, l'hypothèse d'une intégration disciplinaire du photojournalisme au domaine des communications. Wilson Hicks lui-même, à qui l'ouvrage est d'ailleurs dédié, constate, à la faveur d'une conférence prononcée en 1962, l'obsolescence du terme « photojournalisme » qu'il propose de remplacer par l'appellation « photocommunication », laquelle est plus à même, selon lui, de traduire l'actualité des enjeux en matière d'information et de communication visuelles (Hicks, 1972 : 235). Cette refonte terminologique est révélatrice des mutations qui affectent à l'époque le domaine du photojournalisme. « Le mot photojournalisme est mort, et il ne le sait pas » (NT), souligne Hicks tout en observant que l'essentiel de la communication visuelle est désormais assumé par la télévision, menace autant que nouvelle source d'émulation pour la photographie. Car si, à l'époque où Hicks prononce sa conférence, on déplore que l'écran cathodique dérobe aux magazines du temps de lecture, attire à son profit la cohorte des commanditaires, s'approprie l'exclusivité des nouvelles-chocs pour ne laisser à l'image fixe que des résidus d'événements, on se conforte néanmoins à penser que le photojournalisme, modèle historique des informations télévisées soutient-on, a de l'avenir. Aussi le paradigme de la communication apparaît-il comme le moyen de maintenir le photojournalisme dans la course à l'information et au divertissement que la télévision promet de remporter.

Si la photographie de presse est définie comme un outil de communication, elle est également qualifiée de langage universel, une affirmation aujourd'hui contestée par plusieurs spécialistes du photojournalisme, mais défendue avec vigueur

dès les années 1940 par les tenants de la primauté de l'image sur le texte journalistique. Auteur de *Photography is a Language* (1946), John R. Whiting soutient ainsi sans ambages que la photographie « a modifié la portée du langage parlé et écrit, rendant celui-ci en partie obsolète » (1946 : 5 ; NT). Le fort pouvoir de révélation et de persuasion qu'il attribue à l'image photographique le conduit à relativiser l'importance accordée aux textes, plus particulièrement aux légendes, dans l'élaboration du message photojournalistique. C'est à un rôle de « servante, mais de très humble servante », pour paraphraser Baudelaire, que Whiting confine la légende à laquelle il attribue les quatre fonctions que voici : 1) fournir des informations relatives à l'image ; 2) orienter le regard du lecteur vers les éléments les plus significatifs de l'image ; 3) favoriser les interactions parmi les images d'une série ; 4) mettre en valeur l'information visuelle et la lier à l'ensemble des composantes du reportage (autres textes et images) (*ibid.* : 97). La qualité première d'une légende tient à sa concision. D'où l'importance, explique-t-on, de limiter le nombre d'articles et de conjonctions au profit de l'élaboration d'un énoncé narratif sommaire et direct. Cela est particulièrement manifeste lorsque l'on examine les premiers frontispices du *New York Daily News* qui connaît dans les années 1920 un succès sans précédent. L'importance accordée à la photographie est telle que le texte est parfois réduit à sa plus simple expression : un mot ou une formule choc. *Dead!*, c'est par ce mot que le tabloïd new-yorkais titre l'événement du 13 janvier 1928 : l'électrocution de Ruth Snyder. Le mot fait image au même titre que la photographie réalisée subrepticement par Thomas Howard dans la chambre d'exécution. Cette première page illustre parfaitement les attentes des lecteurs contemporains : l'image domine et le texte, dépourvu de ses attributs narratifs, se résume à une énonciation péremptoire. L'hypertrophie du titre concourt à dramatiser la nouvelle tout en insistant sur le caractère graphique du mot et du point d'exclamation. La première page de ce journal est conçue de telle sorte que le mot, au même titre que l'image, produise un choc visuel et sémantique tout à la fois. Le procédé est éminemment sensationnaliste : le commentaire se résume à un seul mot, la sensation prévaut sur la narration et la description, le mot emprunte à l'image sa concision et son acmé.

La légende sert par ailleurs à combler les vides informatifs (« informational gaps ») de l'image, croient pour leur part Robert B. Rhode et Floyd H. McGall, respectivement professeur de journalisme à l'Université du Colorado et photographe en chef du *Denver Post*, tous deux persuadés au demeurant du caractère

universel du langage photographique. Elle n'est parfois qu'un bouche-trou (« hole-filler ») nécessaire au maintien de l'équilibre graphique de la page imprimée, estiment quant à eux Gerald D. Hurley et Angus McDougall (1971 : 106). Outre sa valeur sémantique, la légende assume ainsi une importante fonction graphique dans l'élaboration de la mise en page du magazine et du journal. La « visualité » des mots, dont on sait combien elle fut déterminante pour le dadaïsme, fait l'objet d'examens approfondis dans la littérature spécialisée des années 1930 consacrée à la presse illustrée. C'est ainsi que Ellard consacre un chapitre entier aux caractéristiques formelles des en-têtes, légendes et autres textes destinés à accompagner les images de presse. Pas un mot n'est dit sur le contenu de ces textes. Ce qui importe plutôt, ce sont les stratégies graphiques de combinaison des textes et des images. Parmi l'ensemble de celles-ci (type et format de la police, emplacement du texte par rapport à l'image, etc.), il en est une qui nous paraît plus franchement symptomatique de la nouvelle prépondérance de l'image photographique dans la presse magazine de l'entre-deux-guerres : harmoniser les mots aux riches tonalités de la photographie de presse. Dès lors, les mots ne sont plus que des grisailles assorties à la monochromie des images d'actualité.

L'essai photographique accorde à l'image un rôle prépondérant dans l'élaboration de la narration historique. Émanicipée de sa stricte fonction illustrative, la photographie devient alors pleinement constitutive du récit. Cette autonomie a été décrite comme un affranchissement de l'image en même temps qu'une reconnaissance du statut professionnel du photojournaliste. Pour autant, le récit photographique demeure inscrit dans un cadre éditorial qui maintient, par la présence de légendes notamment, une correspondance entre le texte et l'image. Les légendes, ces quelques phrases que les rédacteurs de journaux et de magazines illustrés associent aux images de presse afin de préciser la nature et les circonstances des contenus représentés, visent à recadrer sémantiquement les images de presse en fonction des orientations éditoriales retenues. Elles ont en ce sens pour but de restreindre le spectre des interprétations et lectures possibles de l'image de presse. L'autonomie de l'image de presse au sein du récit photographique demeure, en ce sens, somme toute relative. L'affranchissement total de l'image vis-à-vis de la narration écrite ne se produira jamais dans le domaine de la presse illustrée. Il se manifestera plutôt au sein des pratiques artistiques qui, dès les années 1960, proposent une relecture de la relation entre médias de masse – entendons le photojournalisme principalement – et art contemporain. La relation

texte/image, fondatrice de la valeur d'actualité et d'information de la photographie de presse, est alors critiquée par ces pratiques qui parachèvent pour ainsi dire le processus d'autonomisation de l'image de presse, par la remise en cause du paradigme de la communication, alors même que celui-ci est valorisé par les acteurs du photojournalisme.

## NOTES

1. Le photographe français Henri Cartier-Bresson a exprimé ses réserves face à l'autosuffisance de la photo unique. Il propose une alternative à l'unicité photographique au moyen du reportage dont il propose une définition : « En quoi consiste un reportage photographique ? Parfois une photo unique dont la forme ait assez de rigueur et de richesse, et dont le contenu ait assez de résonance, peut se suffire à elle-même ; mais cela est rarement donné ; les éléments du sujet qui font jaillir l'étincelle sont souvent éparés ; on n'a pas le droit de les rassembler de force, les mettre en scène serait une tricherie ; d'où l'utilité du reportage ; la page réunira ces éléments complémentaires répartis sur plusieurs photos » (1986 : 11 ; notre traduction).
2. Willumson a étudié les contributions respectives des éditeurs de *Life* aux évolutions stylistiques de l'essai photographique (1992 : 14-24).
3. L'essai photographique est une invention des éditeurs de magazines allemands de l'entre-deux-guerres, telle est la conviction de Tim N. Gidal, photographe et auteur d'un essai (1973) consacré à l'évolution de la photographie de presse, des années 1910 jusqu'à l'avènement du nazisme. Les éditeurs auxquels Gidal fait référence sont, entre autres, Kurt Korff (*Berliner Illustrierte Zeitung*) et Stephan Lorant (*Münchener Illustrierte Presse*).
4. Cité par Whiting (1946 : 22).
5. L'expression « candid camera », laquelle, dans les années 1930, désigne en réalité toute photographie prise au moyen d'un appareil miniature, est, selon Jack Price, une invention américaine. Cette information est contredite par Gidal qui lui attribue une origine européenne. Formulée en 1929 par l'éditeur de l'hebdomadaire illustré londonien *Graphic* pour qualifier les images du photographe allemand Erich Salomon, l'expression « candid camera » désigne, comme le rappelle Gidal, une forme de reportage photographique réalisé à l'insu des personnages représentés (1973 : 17). Instaurée par Erich Salomon, cette pratique est devenue très populaire en raison de son caractère spontané et des astuces mises au point par le photographe afin de réaliser des clichés exclusifs. La littérature consacrée à l'œuvre de ce photographe insiste particulièrement sur la technique employée par celui-ci. Avec le Leica, un appareil de petit format (35 mm) élaboré par l'ingénieur allemand Oscar Barnak (1879-1936) que Salomon utilise principalement à partir de 1932, l'Ermanox a largement infléchi la pratique du photojournalisme moderne. Léger et peu encombrant, l'Ermanox (4,5 x 6 cm), créé par la firme Erneman à Dresde, est introduit sur le marché en 1924. Muni

d'un objectif (1 : 1.8) particulièrement sensible, ce petit appareil permet de réaliser des prises de vue sous un faible éclairage sans le recours au flash. L'Ermanox était prisé par Salomon car il permettait de réaliser des clichés sans attirer l'attention des sujets photographiés. Il constitue l'instrument privilégié de la « candid camera ». Voir « Les plus extraordinaires photographies du docteur Salomon le "Roi des Indiscrets" », *Vu*, n° 400, 13 novembre 1935, p. 1455.

6. Voir A. Rothstein (1979 : 131). À l'instar de Rothstein, J. Bruce Baumann, directeur photo du *Mercury-News* de San Jose en Californie, croit qu'il est primordial d'affecter les photographes à des situations qui correspondent à leurs compétences et intérêts. Ce principe est rarement respecté puisque les rares photographes à l'emploi des quotidiens sont appelés à couvrir tous les types de sujets. Voir C. Edom (1976 : 117).

7. Au début du siècle, la reconnaissance professionnelle des photographes de presse est exprimée par des mentions, telles « dernières images de notre artiste » ou encore « correspondant spécial », accompagnant les illustrations. Voir R. Lebeck et B. Dewitz (2001 : 64).

8. Créée à New York en 1947 par Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger et Robert Capa, l'agence Magnum a joué un rôle déterminant dans la reconnaissance de la photographie de reportage dans les domaines de l'actualité historique, sociale, politique et privée. Indépendante, la création de Magnum répond à la nécessité de préserver l'autonomie des auteurs et des œuvres trop souvent manipulés par la presse illustrée. La création de l'agence est en ce sens indissociable de l'intention de protéger les intérêts des photographes (ceux-ci conservent les droits) et de maintenir des standards de qualité afin que le reportage demeure un genre journalistique crédible. Depuis lors, Magnum s'est imposée comme une référence en matière de photographie de reportage et demeure encore aujourd'hui, en dépit de plusieurs mutations attribuables à l'évolution des médias illustrés, une institution notoire.

9. Les membres fondateurs de l'ASMP sont Philippe Halsman, Andreas Feininger, Fritz Goro, William Vandivert, Fritz Henle, John Adam Knight, William Eugene Smith et Arthur Rothstein.

10. Propriété de William Randolph Hearst, l'agence filaire International News Photos, une division de International News Service, est acquise en 1958 par United Press, qui devient alors United Press International, laquelle est achetée en 1995 par Bill Gates. Voir J. Morris (1998 : 73).

11. La légitimation institutionnelle de la photographie de presse est un phénomène qui prend à l'époque de l'ampleur puisque 1942 marque également l'année de la création d'un prix Pulitzer de photographie. Soulignons que les prix Pulitzer sont décernés annuellement par l'École de journalisme de l'Université Columbia à New York.

12. Nous n'adhérons pas à l'opinion de Michael Griffin (1999 : 122) voulant que le terme photojournalisme soit d'usage commun dès la fin des années 1920. L'auteur ne fournit d'ailleurs aucun exemple d'occurrences de ce mot pour la période visée. Nos recherches indiquent plutôt que les expressions « pictorial journalism », « news picture », « news photography » et « press photography » sont celles employées pendant l'entre-deux-guerres.

13. M. Panzer (2005 : 9 ; NT). L'ouvrage de Dan Mich auquel l'auteur renvoie sans pour autant en indiquer les références complètes est celui de Eberman et Mich (1945).



## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BRENNEN, B. et H. HARDT (dir.) [1999] : *Picturing the Past. Media, History and Photography*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, coll. « The History of Communication ».
- CARTIER-BRESSON, H. [(1952) 1986] : « L'instant décisif », préface de *Images à la sauvette* (Paris, Verve), repris dans *Cahiers de la photographie*, n° 18, 9-20.
- COOKMAN, C. [1985] : *A Voice is Born. The Founding and Early Years of the National Press Photographers Association*, Durham (NC), National Press Photographers Association Inc.
- COSTA, J. (dir.) [1950] : *The Complete Book of Press Photography*, New York, National Press Photographers Association Inc.
- EBERMAN, E. et D. MICH [1945] : *The Technique of the Picture Story*, New York, McGraw-Hill Book Company Inc.
- EDOM, C. [1976] : *Photojournalism. Principles and Practices*, Dubuque (IA), Wm. C. Brown Company Publishers.
- ELLARD, R., J. MILLS et L. VITRAY [1939] : *Pictorial Journalism*, New York, McGraw-Hill Book Company Inc.
- EVANS, H. [1978] : *Pictures on a Page: Photojournalism and Pictures Editing*, Belmont (C), Wadsworth Publishing Co.
- FICALORA, T. [(1969) 1972] : « The ASMP at 25 years », reproduit dans R. Smith Schuneman (dir.), 232-234.
- FREUND, G. [1974] : *Photographie et Société*, Paris, Seuil.
- GIDAL, T. N. [1973] : *Modern Photojournalism, Origin and Evolution, 1910-1933*, New York, Collier Books.
- GRIFFIN, M. [1999] : « The Great War Photographs : Constructing Myths of History and Photojournalism », dans B. Brennen et H. Hardt (dir.), 122-156.
- HICKS, W. [(1952) 1972] : « What is Photojournalism ? », dans R. Smith Schuneman (dir.), 19-56 ;  
 ——— [(1952) 1973] : *Words and Pictures*, New York, Arno Press.
- HURLEY, G. D. et A. MCDUGALL [1971] : *Visual Impact in Print*, Chicago, American Publishers Press.
- LEBECK, R. et B. DEWITZ [2001] : *Kiosk. A History of Photojournalism*, Göttingen, Steidl.
- MAUTNER, S. [1950] : « Use of Press Photography in Television », dans J. Costa (dir.), 79-82.
- MORRIS, J. [1998] : *Get the Picture. A Personal History of Photojournalism*, New York, Random House.
- PANZER, M. [2005] : « Introduction », dans M. Panzer et C. Caujolle, *Things as they are. Photojournalism in Context since 1955*, New York/Amsterdam, Aperture/World Press Photo, 8-33.
- ROTHSTEIN, A. [(1956) 1979] : *Photojournalism*, Photojournalism, Garden City (NY), American Photographic Book Publishing Co.
- SMITH SCHUNEMAN, R. (dir.) [1972] : *Photographic Communication : Principles, Problems and Challenges of Photojournalism*, New York, Hastings House Publishers.
- SPENCER, L. M. [1945] : « Introduction », dans E. Eberman et D. Mich, 11-13.
- WHITING, J. R. [1946] : *Photography is a Language*, New York, Ziff-Davis Publishing Company.
- WILLUMSON, G. G. [1992] : *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*, Cambridge, Cambridge University Press.





# DE « LA MATIÈRE » DU VISIBLE ET DES ARTS

MARIE RENOUE

Rencontrer la matière, c'est manifestement ce que l'on est amené à faire dès que l'on s'intéresse au visible. Et la matière s'imposerait d'autant plus aux regards des spectateurs que l'on serait attentif à l'art contemporain, soulignent F. de Méredieu dans son *Histoire immatérielle et matérielle de l'art moderne* (2004) et le matériologue F. Dagognet traitant de l'exaltation de la matière pour elle-même dans le xx<sup>e</sup> siècle de Tàpies, Dubuffet, Mathieu, Soulages ou Hantaï, tandis que les Anciens l'auraient tenue pour un simple support à effacer au bénéfice de la forme ou de l'idée (Dagognet, 1989 : 106).

Cependant, si l'on rencontre la matière sous divers aspects et suivant différentes modalités dans l'histoire de l'art, la définition qu'on en donne implicitement ou explicitement n'est pas sans poser quelques problèmes, même si l'on tente de limiter son point de vue à un domaine d'expression. F. de Méredieu évoque ainsi le renouvellement de la notion scientifique de matière, le décalage du monde des artistes où se juxtaposeraient et se mélangeraient des savoirs venus d'époques et d'horizons différents, ainsi que les enjeux axiologiques de la valorisation de la matière dans un univers épistémologique et religieux qui ne lui était guère favorable (2004 : 35). Insistant également sur l'ébranlement de l'axiologie judéo-chrétienne par la mise en valeur de la matière, F. Dagognet analyse les approches divergentes de Hegel, Sartre ou Bachelard, les nouveaux matériaux aux qualités opposées<sup>1</sup>, la « métasubstance moderne » convertible et morphoproductrice qui dérouterait notre savoir expérimentiel de la matière (1989 : 180-209).

Compte tenu de la diversité et de la complexité de ces définitions, est-il possible de proposer une sémiotique de la matière ? Comment l'orienter, quels objets sémiotiques viser

dans l'univers discursif de l'art qui nous intéresse ? Quelles définitions et quels points de vue la sémiotique, en tant que discipline traitant d'univers de signification, a-t-elle proposés pour aborder la matière ? Il serait vain de rechercher un point de vue autonome et unique. Comme les autres disciplines, la sémiotique a modifié son approche, plus structuraliste et formaliste dans les années 1970, plus cognitive et sensible dans les années 1980. Si le *Dictionnaire* de Greimas et Courtés évoque en effet la conception hjelmslévienne de la matière (1979 : 223, 368), les écrits plus récents de Greimas, Bastide, Fontanille ou Parret montrent une diversité de points de vue : la matière devenue espace de potentialités signifiantes – plutôt que présupposé abstrait du métalangage descriptif –, horizon visible et sensible en relation directe avec le corps du sujet sémiotique. Le discours des sémioticiens rejoint ainsi les préoccupations et orientations phénoménologiques de plasticiens ou de chercheurs qui, comme A. Joséphine, évoquent un rapport avec la matière « pouvant aller jusqu'à l'intime » et la considèrent « non comme un état de fait [...], mais comme un état de chose à faire » (1997 : 34) ou qui, comme M. Collot, traitent de la « matière-émotion » en termes d'intensité et de rythme, « d'appel du sens » (1997 : 264, 296 et suiv.).

C'est de cette sémiotisation potentielle de la matière que nous proposons de traiter. Et ce projet invite non seulement à préciser notre objet, à retenir de la vaste méthodologie sémiotique ce qui pourrait s'avérer rentable pour sémiotiser des matières d'art, mais aussi à dessiner une position théorique héritière d'une tradition sémiotique et capable d'intégrer la diversité des angles d'approches évoqués plus haut. Si, comme nous l'avons souligné ailleurs (Renoue, 2001), il y a une con-

vergence profonde entre la thèse phénoménologique et les fondements théoriques de la sémiotique, si cette philosophie a par ailleurs influencé les discours tenus sur les objets qui nous intéressent, il conviendra d'affirmer la spécificité d'une approche sémiotique en sémiotisant le phénoménologique. Précisons encore que les objets choisis pour mener cette réflexion – les vitraux de Pierre Soulages, les *Sculptures et dessins en crin* de Pierrette Bloch et les *Light Pieces* de James Turrell – ont été sélectionnés pour la diversité des angles de vue qu'ils semblent inviter à parcourir, mais que des traits communs infléchiront leurs modalités d'appréhension. En effet, ressortissant tous du domaine de l'art contemporain, ils présentent également une propension à jouer de la ténuité de la matière, de sa banalité ou de son indétermination. Et cet intérêt pour le ténu motive le type de vision que nous privilégierons, à savoir une vision rapprochée, qui scrute les détails, la texture, plutôt que celle qui, de loin, embrasserait les ensembles, les volumes et les masses. L'attention présumée ici cherche donc à voir de manière encore plus fine et à décrire ce qui se joue dans l'apparence subtile et changeante de la matière.

### 1. *Quid des matières et de la sémiotique ?*

Quelle matière sémiotiser dans le domaine artistique, suivant le point de vue phénoménologique et perceptif que nous avons esquissé dans notre introduction ? Oublier que ce terme garde les traces de conceptualisations antérieures peut paraître peu rigoureux ; même la définition courante de la matière – « substance qui constitue les corps, qui est l'objet d'intuition dans l'espace et qui possède une masse mécanique » (*Petit Robert*) – laisse émerger des traces de théories passées et la préférence du dictionnaire de langue pour une conception moderne et cartésienne face à celle plus dynamique d'Aristote<sup>2</sup>. Il semble, néanmoins, nécessaire de restreindre l'investigation. Ainsi, même si F. de Méredieu évoque une confusion des savoirs et la définition corpusculaire et ondulatoire de la physique contemporaine, elle privilégie dans ses études une approche formaliste<sup>3</sup> et matiériste<sup>4</sup> qui motive sa distinction entre le matériel et l'immatériel (2004 : 27). Retenons donc seulement une double perspective dynamique et subjective qui apparaît dans nombre d'études contemporaines – et que nous retrouverons en sémiotique. Ainsi F. Dagognet met-il l'accent sur les états mésomorphes et changeants de la matière ; J. Petitot, limitant la portée d'une opposition entre phénoménologie des formes et physique de la matière, traite d'auto-organisation ou morphogénèse (dans Constantini et Darrault-Harris, 1996 : 169). Les

physiciens soulignent l'importance de l'échelle d'observation et d'interaction des phénomènes, la relation entre faits observés et fait d'observation<sup>5</sup> – parfois avec une propension à l'irrationnel d'après G. G. Granger (1990 : 227-240) –, tandis que M. Collot, se référant à des « philosophes de la matière sensible »<sup>6</sup> et à *Sémiotique des passions*, affirme la correspondance affective du sujet au monde, la relation constitutive entre le sens et le sensible et retient comme objets d'analyse le rythme et l'intensité – à partir desquels C. Zilberberg a élaboré une sémiotique tensive féconde pour l'analyse du visible et du sensible.

Au sein de cette complexité, où s'est donc situé le discours sémiotique sur la matière ? Il semble acquis que les premiers auteurs de référence de la sémiotique greimassienne, F. de Saussure et L. Hjelmslev, après avoir défini la matière comme une masse ou un *continuum* amorphe, l'ont écartée de l'analyse<sup>7</sup>. Comment la postérité sémiotique a-t-elle assumé ce rejet ? Dans le *Dictionnaire* de Greimas et Courtés, la matière apparaît peu, sinon en référence à Hjelmslev comme « le matériau premier grâce auquel une sémiotique, en tant que forme immanente, se trouve manifestée » (1979 : 223) ou, dans l'article « substance », comme « “support” de signification, pour servir de substance sémiotique » (*ibid.* : 368). Présentant la forme comme seule analysable, donc comme unique objet du champ de la sémiotique, J. Courtés écarte encore, en 1991, la matière, celle-ci « n'étant que présumée par l'existence des formes » (1991 : 24-25).

Cependant, A. Hénault précise que, si Hjelmslev a retenu « la substance (la convocation du sens) et la forme (l'activité catégorisante) » comme objets d'études potentielles, « aujourd'hui il est difficile de faire l'économie de la perception globalisante du “meaning” », sens-matière (1992 : 71-72). Deux types de sémiotique peuvent être convoqués pour répondre à cette carence. D'une part, une sémiotique du continu est développée par Greimas et Fontanille (1992) qui, dans le cadre épistémologique ouvert par la phénoménologie, s'appuient sur la conception dynamique du devenir et de la protensivité pour « mettre en scène » l'émergence de proto-sujets et de proto-objets sémiotiques et pour analyser les passions et la perception. J. Fontanille et C. Zilberberg (1998) poursuivront l'étude des émotions et de l'événement, en analysant les valeurs en termes de valences d'intensité et d'extensité, de tempo et de rythme – de quoi façonner une lecture dynamique et énergétique de la matière. D'autre part, en invitant à considérer les choses elles-mêmes, la sémiotique de l'objet a participé au retour de la matière concrète.

Cette sémiotique de l'objet<sup>8</sup>, Greimas l'évoque en 1983 en précisant que les problèmes de l'approbation et de la construc-

tion des objets semblent, à première vue, se situer à deux niveaux distincts : celui de la perception et celui de la transformation du monde (1983 : 13). Deux études parues en 1987 ressortissent de ce programme bipolaire. L'une répond à la question « comment penser la matière ni scientifiquement, ni philosophiquement, mais telle qu'elle est là [...] sous la forme du monde du sens commun, devant nous », énoncée par Greimas ; il s'agit du *Traitement de la matière* de F. Bastide (1987 : 5). La sémioticienne y considère la matière comme un corps plastique structurellement transformable, une matière-matériau définissable en tant que manières d'être<sup>9</sup> modulables par l'action déstructurante et restructurante de sujets opérateurs et observateurs attentifs. Par ailleurs, dans son étude de *L'Éloge de l'ombre* de Tanizaki parue dans *De l'imperfection* (1987), Greimas distingue une autre démarche à partir de celle évoquée auparavant en spécifiant leurs objets sémiotiques :

1. la matière de l'objet en soi, de l'objet du monde qui est là, rayonnant d'énergie et qui ne touche le sujet qu'accidentellement et
2. l'objet de la perception, présent pour le sujet et éventuellement saisissable par lui. (Greimas, 1987 : 50)

Les matières dessinées par ces discours sur la perception et sur la transformation sont distinctes. Ou il s'agit, avec Greimas, d'une matière sensible, d'un événement esthétique en tant qu'effet de présence énergétique et fugace pour un sujet « ému » et non modalisateur ; ou il s'agit d'une matière-matériau transformable et utilisable pour la réalisation d'objets de valeur – d'où les références répétées à la célèbre analyse de « La soupe au pistou » de Greimas (1979). Entre événement esthétique et scrutation de modes d'être ou d'apparaître, entre la matière indéterminée de l'événement et une matière-matériau formellement variable et descriptible, on oscille apparemment entre des conceptions différentes : l'une, plus énergétique, semble ressortir du « divers du phénomène » kantien comme sensation pure ou encore de la description de l'expérience esthétique merleau-pontienne<sup>10</sup> ; l'autre serait plus proche d'une matière substantielle moderne et physique. Cette oscillation évoque ce que J. Petitot écrit au sujet de « L'homme à la coquille » de Valéry : « la pensée de l'apparaître morphologique oscille entre recherche d'un principe organisateur et évaluation esthétique » (dans Constantini et Darrault-Harris, 1996 : 161).

Où situer nos approches de la matière par rapport à ces deux courants ? Plutôt que de proposer une troisième voie, c'est une tentative d'englober ces points de vue que nous proposons dans une sémiotique de la matière capable de se déployer suivant

les dimensions phénoménologique, formelle et sensible – auxquelles nous limitons pour l'heure nos études de la matière des objets d'art. C'est seulement en tant que la matière peut constituer en art un objet de valeur en soi ou encore l'instance perceptible et sensible d'une sémiose que nous examinerons les œuvres retenues.

## 2. Approcher la matière du visible

Prenant comme point de départ et support de notre analyse des objets visibles plutôt que des discours sur ces objets, nous postulons que les angles d'approche sont orientés par les objets eux-mêmes et par ce que nous en savons<sup>11</sup>. Nous considérons en effet les objets comme « un appel de sens », suivant l'expression de M. Collot, ou plus précisément comme un appel de sens potentialisés et convocables par ces objets-là. Il ne s'agit donc pas de dire « n'importe quoi » sur un aspect des œuvres en cours de sémiotisation ni de présenter le discours tenu sur l'objet visé comme le seul qui puisse l'être. La question préliminaire est donc celle-ci : quels discours sur la matière les objets permettent-ils de déployer ? Quels points de vue peuvent-ils plus ou moins favoriser ? Avec les vitraux de Pierre Soulages, ce sont les capacités factives que nous retiendrons, de même que les états variables et réactifs d'un matériau composite, doté de qualités en partie émergentes et de propriétés translucides complexes. Les *Sculptures et dessins en crin* de Pierrette Bloch nous amèneront à examiner les tensions sous-jacentes à la forme dessinée ou sculptée par la matière-matériau. Enfin, les *Light Pieces* de James Turrell, espaces homogènes, opaques et denses de lumière colorée, nous permettront de considérer le caractère paradoxal et multimodal d'une lumière-matière sans forme affectant le corps d'un sujet sensible touché et touchant.

### 1) Des propriétés et de l'action de la matière : les vitraux de Pierre Soulages

Les vitraux de Pierre Soulages sont composés de verres originaux ; ils ont été mis au point après de nombreuses recherches et tentatives pour obtenir une qualité de lumière particulière. C'est en tant que filtres et transmetteurs de lumière qu'ils seront donc abordés. La sémiotique que nous présenterons est par conséquent une mise en scène narrative et tensive où les propriétés du verre seront regardées comme des modalisateurs informant la lumière solaire.

L'angle de vue adopté est évidemment motivé par la fonction, généralement assignée aux vitraux, de transmettre et de transmuter la lumière solaire en la filtrant et en la contrôlant ; il

l'est également par le projet précis de l'artiste. Reprenant une entrevue de *Traverses*, F. de Méredieu cite les propos de Pierre Soulages :

*J'ai souhaité une translucidité qui ne soit pas produite par un état de la surface du verre comme dans le dépoli, ni ayant l'aspect laiteux de l'opale ou du plaqué opale, mais provenant de la masse même du verre, celle-ci devenant alors émettrice de clarté ; [afin d'obtenir ce résultat, il opte finalement pour] un composite fait d'une masse cellulaire de verre, la translucidité provenant de la dévitrification des grains à l'interface des cellules. (Méredieu, 2004 : 144)*

La translucidité est l'objet de toute l'attention de l'artiste, mais elle implique la non-transparence de la dévitrification. Translucides et non transparents, les vitraux ne laissent en effet rien voir de l'extérieur ou de l'intérieur de l'édifice, ils laissent seulement passer une lumière. La non-transparence est le premier indice visuel de la présence d'un corps proche ou distant contre lequel bute le regard, et à ce titre elle intéresse les études de la matière. C'est vraisemblablement la raison pour laquelle F. de Méredieu ouvre son dictionnaire par un chapitre consacré à l'opacité et à la transparence (2004 : 55-154). L'historienne y distingue les niveaux suivants : 1. la transparence pure ; 2. la translucidité qui laisse filtrer la lumière et gomme les figures extérieures ; 3. l'opalescence qui « laisserait subsister que la seule aura de la lumière, et comme son tremblement » ; 4. l'opacité qui ne laisse rien voir à travers elle (1994 : 21). Si cette échelle mêle passages de la lumière et du regard<sup>12</sup>, elle présente néanmoins l'avantage de marquer les relations de contrariété entre les termes qui nous intéressent – par exemple, la translucidité présuppose unilatéralement la non-transparence.

Quelles sont les qualités ou propriétés qui assurent cette translucidité non transparente ? Dévitrifié, le verre a perdu sa transparence ; non coloré, il n'influe pas sur la translucidité en modifiant le spectre coloré de la lumière naturelle et, corrélativement, son intensité – comme il en va des vitraux habituels<sup>13</sup>. Ce sont ainsi la masse du verre, sa texture et sa composition qui seront les modalisateurs de la lumière recherchée par Soulages.

De la texture, il faut également noter la bivalence. Sur la face extérieure, le verre est lisse et brillant, semblable à une pellicule réfléchissante et pellucide qui laisserait apparaître par transparence le verre composé sous la surface. À l'intérieur, nul effet de stratification de la profondeur ne s'observe ; le verre apparaît légèrement granuleux et irrégulier – un peu à la manière des pierres de calcaire mitoyennes. De la qualité du

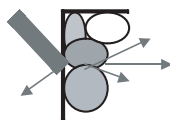
matériau au traitement de la lumière, des corrélations peuvent être posées à partir des observations précédentes lues comme autant d'indices des opérations en jeu : soit le « lisse » déterminant la brillance et la réflexion de la lumière ; le « granuleux » permettant une luminosité douce et témoignant de la transmission de la lumière. Entre les deux, il y a l'épaisseur (5 à 9 mm) du verre composite.

Pour décrire la composition du verre, nous pouvons reprendre les paroles de leur créateur. Il s'agit d'opérations complexes allant de la fabrication d'un premier verre – dont la teneur en métaux a été réduite pour éviter la teinte verdâtre des verres ordinaires –, un verre ensuite concassé et dont les morceaux sont répartis dans des moules pour être soumis à une température précise qui, les rendant « gélatineux », leur permet d'adhérer les uns aux autres ; la température maintenue puis baissée assure une dévitrification et une cristallisation à l'interface des morceaux rassemblés. Si l'on veut, à la manière de F. Bastide (1987), dégager les opérations élémentaires principales, on pourrait noter entre les deux états du verre obtenus successivement : 1. le passage du simple au composé – un premier verre homogène obtenu après tri des éléments colorants et un verre final composé de morceaux en partie dévitrifiés – ; 2. un retour au compact par adhésion des morceaux ramollis ; et 3. une nouvelle structuration du verre stratifié en profondeur. Les deux responsables de cette transformation sont l'outil qui casse et surtout la chaleur intense, stable et durable qui provoque le ramollissement nécessaire à l'agglomération<sup>14</sup> des morceaux distincts et qui favorise une transmutation du verre partiellement dévitrifié et, ainsi, l'hétérogénéité du matériau verrier initialement homogène.

L'hétérogénéité apparente du verre aggloméré peut être perçue comme la trace du concassage et l'actualisation par la chaleur de modes d'être verrier différents : les changements partiels d'apparence et de propriétés, sous l'effet du feu, d'un matériau homogène et uni. Du point de vue de la transmission de la lumière, cette hétérogénéité complexifie singulièrement les choses, et ce, d'autant plus que les interfaces dévitrifiées des morceaux de verre agglomérés sont plus réfléchissantes. La transmission sera donc modulée suivant la texture et la composition du verre. Ainsi, il est possible d'imaginer que la lumière, non réfléchi à la surface extérieure du verre, pourrait l'être en partie dans la masse épaisse du verre cristallin qui la diffracterait, la détournerait lors de son passage, avant de la laisser sortir (voir *figure 1*).

Il va sans dire que cette rétention de la lumière dans le verre semble à même de combler les projets de Soulages : freiner la

Modalisations du passage de la lumière par et dans le verre :  
réflexion, absorption et transmission partielles



Transmission de la lumière de l'extérieur vers l'intérieur	
passage	<ul style="list-style-type: none"> <li>{ ne pas pouvoir-entrer (réflexion)</li> <li>ne pas pouvoir-sortir (absorption)</li> <li>pouvoir-passer (transmission)</li> </ul>

Figure 1

transmission pour donner l'impression que la lumière *provient de la masse même du verre, que celle-ci devient émettrice de clarté*. La technique principale aura été de répartir des lieux d'impénétrabilité plus ou plus importante au passage de la lumière, et ainsi de la diffracter et de la désintensifier – d'où l'obtention d'une lumière diffuse et non éclatante dans l'espace de l'abbatiale. Nous retrouvons là la sémiotique polémique de la résistance, de la confrontation entre sujets aux dynamiques opposées, à laquelle l'analyse des textes nous a habitués depuis longtemps.

Si le mode d'apparaître de la lumière résulte des opérations en jeu, il témoigne non seulement de l'incapacité de celle-ci à résister aux obstacles matériels, mais aussi de la ténacité de sa dynamique et de sa capacité à se frayer un chemin en se décomposant – une diffraction qui provoque sa désintensification, et donc son amenuisement.

Il convient pour finir de noter la transformation du verre lui-même : non seulement de sa luminosité afférente à l'absorption de lumière, mais aussi – et la chose est plus surprenante – de sa coloration. En effet, si le verre présente à l'extérieur les reflets incertains du paysage environnant, il prend à l'intérieur des teintes variées qui rappellent l'extérieur – les vitraux bleus donnent sur le ciel, les roses sur un mur de grès. Ces teintes et ces reflets évoluent avec le temps, apparaissant et s'intensifiant quand la lumière extérieure est importante et indirecte, s'estompant sous l'effet d'une lumière trop intense ou insuffisante. Tout se passe comme si, transformateur de lumière, le verre était à son tour transformé par celle qu'il transforme. L'être coloré des vitraux de Soulages apparaît ainsi comme une qualité émergente modalisée par ses propriétés complexes de transmission-réflexion et par l'intensité de la lumière elle-même – en termes sémiotiques, l'action du verre engendre, sous certaines conditions d'être de l'objet qu'il transforme, son être coloré.

## 2) De la densité morphodynamique des crins de Bloch

Si les vitraux de Soulages ont offert une occasion pour considérer divers états potentiels de la matière, des modes d'être aux propriétés opposées (la transmission-réflexion du verre en partie dévitrifié) et émergentes, les objets de crin de Pierrette Bloch nous permettront de considérer plus attentivement les relations entre forme et matière. Une citation permet de situer le point de vue de l'artiste dès 1976 :

*Pas de point, pas de nœud savant. Rien de ce qui relève d'une virtuosité artisanale, d'un savoir-faire séculaire. Tout cela est loin de mon propos. Cordages, ganses, ficelles sont là pour leur fluidité, leur poids, leur souplesse ou leur fermeté, pour toutes les possibilités formelles qu'elles contiennent en puissance.* (Bloch, 1998 : 1)

La question que nous poserons est donc la suivante : quelle relation entre la forme et la matière les objets de crin de Pierrette Bloch invitent-ils à voir et qu'en est-il de ces « possibilités formelles » que le matériau contiendrait en puissance ?

Produits depuis 1982<sup>15</sup>, les objets dont il s'agit sont présentés sur les étiquettes des expositions comme des « Sculptures de crin » ou des « Dessins de crin ». Ce qui peut étonner dès l'abord, c'est le « jeu » entre les dénominations génériques et les œuvres – ce dont témoignent le terme *pièces* et les points d'interrogation attenants aux mots « sculptures » et « dessins » dans le synopsis d'un film sur Pierrette Bloch<sup>16</sup>. Fines, faites de crins noués et enroulés autour d'un fil de pêche fixé contre le mur entre deux pitons, les « Sculptures de crin » sont ténues. La tridimensionnalité de l'objet sculptural est donc réduite au minimum, et la présentation des sculptures fixées à 7 cm du mur accentue cette impression. Autre objet d'étonnement : à intervalles irréguliers, le crin échappé des boucles et des nœuds tombe, souple et mobile, au moindre courant d'air. Enfin, la banalité du matériau sans grande valeur marchande rattache ces objets à la production contemporaine refusant les matériaux nobles. Dans les « Dessins de crin », les fils de crin bouclés et tombant, fixes et mobiles, ont changé de valeurs ; non plus banals et ténus, ils sont originaux, puisqu'ils remplacent, sur des tableaux de bois blanc, les traits immobiles d'encre, de crayon ou de craie.

Comment décrire plus précisément ces objets ? Le critère quantitatif est apparu d'emblée évident. Même si les lignes des sculptures peuvent s'étendre sur plusieurs mètres, les formes sont minces. Il y a peu de matière à voir et cette ténuité force à la concentration. Les premières sculptures visibles jouent, de ce point de vue, le rôle de calibre perceptif et posent une norme moyenne au-delà de laquelle excès et insuffisance



ont leur place. Dans cette échelle perceptive, le nombre de fils participe à la variation formelle des sculptures dont les fils uniques s'enroulent en vrilles, alors que les fils multiples font un enchevêtrement confus ou forment des boucles. Relativement homogène, en fait, chaque objet présente un rythme régulier et subtil parfois ébranlé par un changement imprévisible. Si les œuvres de crin peuvent donner lieu à une lecture du rythme né de la transformation syntagmatique des formes et de leur mobilité, c'est surtout la torsion du matériau qui retiendra notre attention. Ni pliés ni brisés, les crins forment des courbes plus ou moins concentrées et tendues autour du fil de pêche ou sur la surface des tableaux, et ces tensions diverses témoignent de la densité du crin. Plus précisément, il appert que cette densité du matériau est manifestée par la forme donnée, parce que cette forme est rendue possible par la densité du matériau.

Souligner d'emblée que le crin n'est pas brisé n'indique pas seulement un éventuel « respect » du matériau dont on pourrait percevoir différentes manifestations de la densité ; cela souligne aussi que l'effet produit est de l'ordre non pas du discontinu mais bien d'une continuité favorable à l'expression des tensions. Le contraste entre la courbe et l'ondulation des fils qui tombent peut, de ce point de vue, être perçu comme une modulation de la tension. Intensément tendu dans les vrilles et les boucles fines, plus détendu dans les boucles larges, le crin se détend lors de son échappée ondulante sous l'effet de sa propre densité, de sa chute et de son poids. Ce que ces œuvres donneraient à voir, ce serait donc une réaction tensile entre forme et matériau : comment la forme courbée augmente la tension du crin, comment le matériau en chute prend un aspect ondulé en raison de son caractère non pas souple et mou, mais flexible et dense – caractéristiques nécessaires à la courbure des boucles. Ce sont ces corrélations entre formes et tensions apparentes que nous avons représentées dans la figure 2.

On pourrait encore préciser que la dé-tension du crin libéré de la forme est graduelle et que, près de la boucle, il a une forme raide, encore concentrée et tendue qu'il gardera s'il est court. On pourrait également noter la connivence formelle entre ondulation et boucle, comme si, pour reprendre la célèbre proposition de Focillon, il y avait ici visibilité d'une « vocation formelle » de la matière qui « imposerait sa propre forme à la forme » (1964 : 51). La définition aristotélicienne de la substance composée de matière-potentialité et de forme-actualisation montrerait ainsi la pérennité de sa valeur sémiotique. Pierrette Bloch l'avait énoncé dans la citation reproduite plus haut : les matières sont choisies « pour leur fluidité, leur poids, leur souplesse ou leur fermeté,

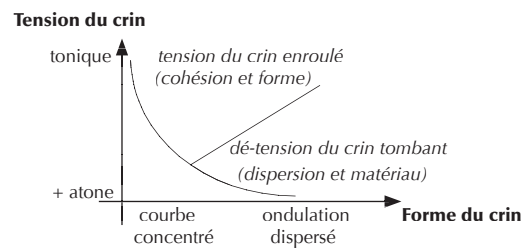


Figure 2

pour toutes les possibilités formelles qu'elles contiennent en puissance ». Cette propriété « intentionnelle » du crin, nous l'avons exprimée en termes de densité. Qu'en est-il au juste de cette densité ?

Cité avec des acceptions différentes en sémiotique<sup>17</sup> ou dans les dictionnaires de langue, le terme *densité* semble à la fois ressortir, dans les expressions usuelles, de l'intensité (optique dans « la densité des noirs »), de l'extension (l'épaisseur ou le volume d'un « feuillage dense »), du nombre (« la densité d'une population ») et de la compacité (« la densité des métaux »). On l'évoque aussi pour signifier le poids et la force. Dans notre description des œuvres de crin, ce sont assurément les valeurs de compacité et de force qui prévalent, ou plus exactement celle d'une compacité du matériau selon qu'elle puisse imposer une dynamique ou une résistance.

Le *Petit Robert* ouvre sa définition du *dense* par l'acception suivante : « 1. Qui est compact, épais. *Brouillard dense* → impénétrable » (2004 : 687). Si le synonyme *impénétrable* n'apparaît pas pertinent pour les crins de Pierrette Bloch – compte tenu du point de vue adopté –, il prend une valeur évidente pour les volumes de lumière colorée que sont les *Light Pieces* de James Turrell.

### 3) Compacité de la lumière-matière sensible chez James Turrell

Dans la partie de son ouvrage consacrée à l'opacité et à la transparence, F. de Méredieu ouvre un chapitre sur la lumière par une citation de James Turrell :

*D'où la lumière vient-elle dans les rêves ? Elle est magique, elle a de la substance, elle a une présence physique [...]. J'aime donner de la substance et de la réalité aux choses que nous avons décrétées insubstantielles et transitoires. (Méredieu, 2004 : 82)*

Le projet et l'objet sont définis : l'artiste américain se propose de jouer du paradoxe en invalidant nos croyances sur la nature insubstantielle de la lumière<sup>18</sup>. Il s'agit de substantialiser la lumière, certes, mais aussi de désubstantialiser l'espace archi-

tectural et les parois – ainsi que nous pouvons le voir grâce à un article de V. Laganier (2000) illustré par un plan et par des photographies qui montrent la différence entre la « réalité matérielle » du dispositif des *Light Pieces* et l'apparence de l'installation réalisée à Avignon en 2000. La question que nous nous poserons concerne donc, d'une part, cette conversion des valeurs matiéristes et, d'autre part, l'expérience sensible à laquelle le visiteur des *Light Pieces* est confronté.

F. de Méredieu le souligne : James Turrell fait partie de ces artistes contemporains qui utilisent l'installation pour plonger le spectateur dans l'image (2004 : 597). Il s'agit non pas seulement de rester à distance, de contempler l'œuvre de loin, mais aussi de rentrer dedans, d'« habiter » la lumière. Du point de vue du spectateur, que se passe-t-il ? Orienté par le dispositif, son parcours le confronte par étapes à des espaces aux valeurs contradictoires. Ainsi, en entrant dans une première salle, il voit face à lui une surface frontale et monochrome, comme un tableau accroché au mur. Tout près, la surface devient poreuse, puis volume illimité de lumière colorée lorsqu'il y pénètre – un volume décrit par G. Didi-Huberman comme « un champ où la lumière est tellement lourde, homogène, intense et sans source, qu'elle deviendra la substance même – compacte et tactile – du lieu tout entier » (2001 : 46).

Les termes d'une contradiction perceptive sont posés : on passe de ce qu'on interprète, par habitude picturale, comme une surface dure et pleine, à l'expérience vécue d'une dilution décompacifiante de la surface qui, pénétrable, devient un champ lumineux et compact. Le parcours perceptif est ainsi passages du loin au dedans, de l'interprétation visuelle à l'expérience sensible, de la matière à la dématérialisation de la paroi, de la lumière éclairante et neutre de la première salle à un champ homogène, compact et illimité de lumière colorée et diffuse. Qu'en est-il plus précisément de cette atmosphère lumineuse « compacte » et de la disparition des parois du dispositif final<sup>19</sup> ?

En fait, c'est de la transparence de la lumière qu'il convient de parler. La lumière n'est pas ici transparente et invisible comme l'éclairage habituel, elle est colorée et, pour ainsi dire, « opaque » – dans le sens où l'on ne voit pas à travers elle ou grâce à elle, mais où on la voit elle seule. La perception est alors ambivalente : cette luminosité opaque noie en quelque sorte les parois, le sol et le plafond et empêche de voir des limites. Elle provoque un espace à la fois ouvert et illimité, mais aussi compact et potentiellement fermé parce que la lumière diffuse et colorée empêche également de voir à distance et qu'elle peut « cacher » – comme il en va du brouillard et de l'obscurité.

Si l'on essaie d'analyser, comme le phénoménologue G. Didi-Huberman, les relations du visiteur-spectateur avec cette atmosphère dans laquelle il peut circuler, nous pouvons relever plusieurs comportements ou sensations. Tout d'abord, notons que le visiteur doit se départir de ses automatismes, de ce que M. Merleau-Ponty appelle les « habitus du corps », le « sens de la situation » qui est une « marge d'existence impersonnelle » (1945 : 94-99). Sans repère dans le champ perceptif, l'orientation et la mobilité sont forcément perturbées. Dans la citation relevée plus tôt, G. Didi-Huberman évoque également la dimension tactile de ces espaces. Non seulement les spectateurs tentent-ils de toucher la lumière qui les englobe<sup>20</sup> mais, d'après le phénoménologue : « C'est à nous toucher que viseraient les œuvres de J. Turrell » (2001 : 57 note). La correspondance sensible du visiteur à la lumière diffuse devient également analogique, puisque « l'homme qui marche dans la couleur [...] s'éprouverait lui-même comme devenant flou » (2001 : 29).

L'expérience donnée à vivre par cette installation est à plus d'un titre originale. Il ne suffit pas de noter la déconnexion des automatismes déficients de la lecture perceptive du monde et de la mobilité corporelle. Il ne suffit pas non plus de déclarer purement et simplement fausse l'interprétation picturale première, puisque de loin le champ lumineux est toujours vu comme un tableau monochrome – quand bien même on viendrait de constater que ce tableau est illusoire. La différence demeure entre la perception distanciée et l'être-dedans du sujet immergé dans une lumière colorée, étrange et profonde<sup>21</sup>. Et, dans ce contexte d'oppositions, le paradoxe est valorisé : l'expérience de l'omniprésence atmosphérique de la lumière et de la couleur remet en question nos habitudes perceptives et l'ontologie du « sens commun » établie par Aristote voyant dans la couleur un accident ou un attribut de la substance. Substantialiser la lumière et la couleur en donnant à les voir comme des phénomènes indépendants de toute surface et indiquer par un dispositif d'oppositions qu'il s'agit de retourner un paradoxe, c'est ce que nous avons retenu des projets de James Turrell.

Traiter de l'illusion, du vrai et des valeurs axiologiques en jeu, la sémiotique s'y est attelée depuis longtemps. Traiter du sensible et du corps, c'est une tâche à laquelle des sémioticiens ont répondu plus récemment en profitant des écrits philosophiques sur le sensible. C'est la raison pour laquelle les analyses de G. Didi-Huberman apparaissent dans des textes comme ceux d'H. Parret traitant de présence et d'événement (2001). L'importance que ce sémioticien accorde au toucher, à la réversibilité du touchant-touché pour décrire la relation du sujet au monde mérite

évidemment d'être évoquée pour notre objet, de même que la référence au regard qui « enveloppe, palpe, épouse les choses visibles » du Merleau-Ponty du *Visible et de l'Invisible* (1964)<sup>22</sup>, et la référence à *l'œil dépaycé* par *l'événement* de J.-F. Lyotard – un « *Il y a* » qui « dérangerait l'ordre d'intimité du corps avec lui-même et avec le monde », commente H. Parret (2001 : 24, 53). Les ingrédients relevés dans l'expérience existentielle des *Light Pieces* sont là : l'événement qui dérange notre perception et désactive notre mode habituel d'être au monde, le rôle du corps dans notre compréhension du monde, la confusion synesthésique du voir et du toucher, la réversibilité du toucher et de l'être touché comme mode relationnel, mais aussi l'isomorphie figurative comme principe de compréhension de « l'homme qui s'éprouverait lui-même comme devenant flou » au sein de cette atmosphère lumineuse.

En 1999, J. Fontanille a abordé en termes plus sémiotiques la question de la mise en discours du sensible et du rôle du corps dans l'émergence de la fonction symbolique. De cette étude des modes du sensible et du corps sémiotique, on peut retenir certains éléments qui permettront d'envisager les distinctions sémiotiques malmenées par l'expérience décrite. Ainsi, citant H. Parret, J. Fontanille envisage le toucher comme une sensation proprioceptive instaurant « l'opposition entre l'identité et l'altérité, [entre] le propre et le non-propre ». Ce qui serait en jeu avec le toucher, ce serait « un principe de contact fondamental, qui définirait un champ transitif élémentaire ("la présence pure" et la distinction entre le propre et le non-propre) »... Par ailleurs, la sensori-motricité instaurerait un « champ réflexif », instigateur de la distinction entre *le moi* et *le soi*, entre la chair palpitante et l'enveloppe du corps propre (Fontanille, 1999 : 30-32). Quant à la vision, débrayée et distancée, elle « procurerait aux acteurs identifiés une forme, c'est-à-dire une enveloppe spécifique »<sup>23</sup> (*ibid.* : 44).

Ce que remettraient en cause les *Light Pieces*, ce seraient donc des modes fondamentaux de constitution des autres, du *soi* et du *non-propre*. Dans les termes figuratifs du sémioticien, ce serait l'enveloppe du corps du sujet sémiotique (*ibid.* : 52) qui perdrait de son pouvoir de résistance aux pressions figuratives de l'extérieur – c'est-à-dire, après la réversibilité des sensations, l'expression d'une confusion figurative entre l'atmosphère diffuse et un corps subjectal devenu poreux. Cette formulation sémiotique, en termes d'enveloppe, de résistance et de pression, évoque évidemment ce que nous avons dit du verre des vitraux de Pierre Soulages, de sa pénétrabilité et de la pénétration de la lumière, d'une sémiotique de la résistance ou de la rencontre

entre forces potentiellement opposées. L'intérêt de cette dernière étude réside néanmoins dans la démonstration de la valeur de cette lecture énergétique convoquée pour rendre compte non plus d'une sémiotisation d'un processus physique observable mais de la sémiotisation d'une expérience sensible où la pression, le toucher et le devenir flou sont l'expression d'un sentir dépourvu de corrélat tangible évident.

### 3. Conclusion : quelle sémiotique de la matière ?

Nous l'avons évoqué auparavant, notre projet est non pas de nous démarquer de notre école sémiotique, mais plutôt de proposer une démarche englobant les approches subjectales, phénoménologiques et objectales inaugurées par Greimas et Bastide. Les nombreuses références à C. Zilberberg, J. Fontanille ou H. Parret indiquent également ce que nous devons à la sémiotique tensive et à une sémiotique du corporel et de l'esthésie. Mais ces références théoriques et méthodologiques sont accompagnées d'une affirmation toute phénoménologique de la présence matérielle et concrète des choses et des corps, d'un « *il y a* » résistant qui est « appel de sens », proposition et invitation à une sémiose centrée sur la matière – en tant qu'elle est perceptible, sensible et dynamique. Assumant l'assomption phénoménologique, nous avons ainsi tenté de la sémiotiser pour rendre compte de notre relation et de notre lecture sensible de la matière.

Ainsi que nos études l'ont montré, la sémiotique que nous avons tenté d'élaborer peut se déployer dans trois dimensions : celle des états de la matière – en l'occurrence, des états ou qualités changeants et plus ou moins auto-émergeants –, celle des formes de la matière – et de ses facteurs organisateurs internes ou externes – et celle d'une relation sensible corps-matière – en l'occurrence d'une relation de contact qui peut s'inscrire dans une mémoire corporelle parfois mise en déroute. Si ce triple déploiement permet de réorienter des réflexions des « matérialistes » ou « philosophes de la matière » dans le champ de la sémiotique, s'il présente un intérêt pratique pour décrire et interpréter des objets d'art et, enfin, s'il permet de retrouver les angles d'accroche de la matière des sémioticiens, il a aussi fait émerger à nouveau des questions plus spécifiques : celle, par exemple, de la co-définition des modalités factitives et existentielles – les propriétés dynamiques des vitraux de Soulages où faire et être s'autodéterminent – ; celle de la mise en forme comme manifestation de tensions d'origines, de sens et d'intensités différents et plus ou moins quantifiables – la matière des crins de P. Bloch comme potentialité de la forme

et la forme comme expression de la matière, de son pouvoir de résistance et de réaction – ; celle, enfin, de la relation du sujet au monde et de la définition du soi, du même et de l'autre – une question posée à la porosité des enveloppes et aux habitudes d'être des corps.

Précisons encore que l'étude de ces dimensions semble pouvoir convoquer un vaste bagage méthodologique et plusieurs outils conceptuels : la narrativité et les modalités, comme la tensivité et l'aspectualité. Mais une sémiotique de la matière, attentive à la consistance du monde et de ses objets, semble devoir s'attacher plus particulièrement à rendre compte de la densité des choses et des milieux, de la configuration aspectuelle (ouverte-fermée; durable-éphémère) des surfaces et formes et des rapports de forces et de tensions qui travaillent la matière. Autant dire l'ampleur de notre dette à la sémiotique tensive.

## NOTES

1. Dagognet écrit : « la science et l'industrie modifient le concept de matière, dans la mesure où elles parviennent à décider de celle-ci et à la réaliser de telle façon qu'elle puisse inclure des qualités résolument opposées comme le très mince et l'incassable, ou encore le léger et le résistant, etc. » (1989 : 187). Les couples évoqués présentent cependant l'inconvénient de relever de catégories sémantiques différentes ; ce sont les corrélations entre catégories qui sont révisées, par exemple celle du mince et de l'épais et du cassable et de l'incassable.
2. La distinction aristotélicienne de la matière d'avec la substance composée de matière et de forme ou, en d'autres termes, de potentialité et d'acte, est oubliée du *Petit Robert* qui définit la matière comme un objet d'intuition, une donnée qui évoque à la fois les sensations affectant le sujet kantien – par opposition à la forme du phénomène qui fait que le divers du phénomène est coordonné dans l'intuition selon certains rapports – et la substance abstraite moderne dont seraient faits les corps, la *res extensa* divisible, mathématisable et quantifiable qui soutiendra une physique mécanique de corps impénétrables et inertes.
3. L'historienne de l'art ouvre son dictionnaire en ces termes : « L'art est toujours apparu comme la résultante ou la rencontre de deux facteurs opposés, et par voie de conséquence complémentaires, la matière et la forme » (Méredieu, 2004 : 27). Par la suite, elle déclinera cette relation en référence aux œuvres produites et aux commentaires des artistes. Ainsi seront évoquées : 1) les relations d'opposition de la forme contre la matière – dans l'art abstrait en quête de sublimation du matériau –, de la matière contre la forme – avec les œuvres matiéristes au principe d'ordre trop complexe pour pouvoir être saisi – ; 2) les relations de correspondance de la matière comme forme – la couleur ou les discontinuités faisant forme – et de la forme comme matière – dans le cas de la répétition défigurante d'une forme.
4. L'historienne présente la matière comme quasi synonyme de maté-

riau, mais note que le concept de matière serait plus large que celui de matériau ; elle cite Manzini : « comment la matière devient matériau, c'est-à-dire intégrable dans un projet et composante d'un produit » (2004 : 28).

5. Dans l'*Encyclopedia Universalis*, J. Guillerme et H. Vérin écrivent : « [...] de nos jours, les formalismes mathématiques qui expriment les vicissitudes de la matière l'identifient à des événements singuliers de lignes d'univers, où nous sommes pris nous-mêmes, sans que nous en ayons conscience ». En ligne : [http://www.teilhard.org/panier/1\\_fichiers/Trav.La.Matiere\\_Gr.Ariane.pdf](http://www.teilhard.org/panier/1_fichiers/Trav.La.Matiere_Gr.Ariane.pdf) (page consultée le 18 novembre 2008).

6. M. Collot évoque Valéry, Sartre, la « psychanalyse de l'imagination matérielle » de Bachelard, les philosophes des Lumières pour lesquels la sensibilité – affective et sensorielle – serait « conçue comme “propriété générale de la matière” » et les phénoménologues M. Merleau-Ponty et M. Dufrenne traitant d'un mode d'être du sujet correspondant à un mode d'être de l'objet (1997 : 16-17, 57-59).

7. Dans le *Cours de linguistique générale*, F. de Saussure définit la substance phonique comme « matière plastique, plan indéfini et indéterminé, [et] masse amorphe » – comme la pensée (1986 : 155). J. Fehr précise que, pour Saussure délimitant la sphère du linguistique, « la matérialité – acoustique ou physiologique – [des] “objets extérieurs”, telle qu'elle est perceptible par les sens », est exclue ; ce qui importe, c'est « le fait qu'ils servent de signes » (2000 : 114). Également écartée de la linguistique formelle de Hjelmslev, la matière ou « mening » est différenciée de la forme et de la substance. Le « mening » danois est traduit tantôt par « matière », tantôt par « sens », en raison, précise S. Badir, « de l'absence de terme pour désigner l'in-forme, le non-encore-analysé, avant la bipartition entre le sensible (de la matière) et l'intelligible (du sens) » (2000 : 211). Zone indistincte délimitée de l'extérieur, le « mening » est présenté, par le fondateur de la glossématique, comme un « continuum amorphe et non analysé » (Hjelmslev 1970 : 71) ; il n'aurait d'autre « existence possible que d'être substance d'une forme quelconque » (*ibid.* : 70). Informel, mais susceptible d'une formation, « le mening » serait de fait inaccessible à toute connaissance puisque non analysable (*ibid.* : 98).

8. D'après S. E. Larsen proposant une analyse parallèle de la notion d'objet chez Brøndal, Peirce et Greimas, ce dernier se serait tôt opposé à un formalisme relationnel réduisant les objets à des points d'intersections relationnels. Rejetant une conception faisant de la structure sémiotique une pure forme et affirmant l'irréductibilité et la spécificité de la notion d'objet, il aurait rendu possibles une sémiotique de l'objet et une esthétique objectale (1991).

9. F. Bastide dégage des catégories structurelles dans son analyse de la matière. Il s'agit des catégories amorphe *versus* structuré, discret *versus* compact, expansé *versus* concentré, composé *versus* simple (1987 : 11-18).

10. Greimas évoque un « niveau de la sensation pure, des parcelles resplendissant de toutes les couleurs et allant s'introduire dans les yeux » (1987 : 51) qui fait écho au texte de M. Merleau-Ponty sur la couleur perçue : « Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes yeux diverger ou enfin que je m'abandonne tout entier à l'événement, la même couleur m'apparaît comme couleur superficielle – elle est en un lieu défini de l'espace, elle s'étend sur l'objet – ou bien elle devient couleur atmosphérique et diffuse tout autour de l'objet ; ou bien je la sens dans mon œil comme une vibration de mon regard ; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur » (1945 : 262).

11. La philosophe A. Cauquelin (1992) parle ainsi de textes-objets, c'est-à-dire d'objets dont la perception est déjà de l'ordre du discursif ou de

l'interdiscursif – une réactualisation d'autres discours qui, déjà tenus sur les œuvres ou sur l'art en général, en préparent l'appréhension.

12. On peut proposer, pour rendre compte de ces relations, un exercice de modélisation sémiotique (dit 4-groupe de Klein) où les termes seraient considérés comme des complexes définis par les composés : passage du regard permis ou non et passage de la lumière permis ou non. Auquel cas, « passages de la lumière et du regard permis : AB » serait la définition de la transparence ; « passage de la lumière seul permis : A et non-B », celle de la translucidité ; « passages du regard et de la lumière impossibles : non-A et non-B », celle de l'opacité ; quant au « passage du regard seul permis : non-A et B », il est difficile d'en concevoir la possibilité, la lumière étant la condition *sine qua non* de la visibilité. Tout en montrant la relation de présupposition entre ces deux termes, cet exercice isole « opalescent » dans la gradation du passage de la lumière entre translucidité et opacité.

13. Les couleurs des verres, tout en produisant une coloration des rayons lumineux par tri et absorption d'une partie du spectre coloré de la lumière – ainsi que les physiciens nous l'ont appris –, réduisent l'intensité de la lumière transmise. E. Viollet le Duc (1980 : 146), puis L. Grodecki (1954 : 187-191, 202) ont ainsi étudié et relevé le pouvoir de transmission différent de certaines couleurs translucides des vitraux anciens. Ainsi, le verre violet se présenterait comme extrêmement rayonnant, certains bleus et le blanc très lumineux seraient utilisés pour éclairer l'espace, alors que le verre rouge constituerait un écran optique qui deviendrait noir lorsque le soleil ne le frapperait pas directement.

14. L'agglomération est définie comme un tout dont les parties sont liées, dans l'esquisse d'une ontologie matérielle de J.-F. Bordron qui, adoptant le point de vue de l'intentionnalité eidétique et de la méréologie, analyse les différents types relationnels (1991 : 59).

15. Lors d'un entretien, P. Encrevé et Pierrette Bloch évoquent la variété de son œuvre : ses collages, ses peintures et dessins, et le travail du crin de cheval – ses mailles de crin succédant à ses mailles de chanvre, de lin ou de filin goudronné en 1979, l'utilisation des fils de crin à partir de 1982 pour les sculptures et les dessins. Le matériau y est mis en valeur pour sa ténuité, sa longueur et l'ombre projetée (Bloch, 1998 : 5-22).

16. Voir la présentation du film de Thierry Spitzer (1997).

17. Le terme densité apparaît dans plusieurs textes de sémiotique. Citons-en deux. Dans « Catégories, icônes et types phénoménologiques », J.-F. Bordron traite de la mise en forme d'un *continuum* plus ou moins amorphe qu'il présente comme l'*a priori matériel* de la perception tendu entre extensité et atomicité. Il distingue ainsi trois catégories principales qu'il analyse successivement : 1) la matière (ou quantité) exfoliée en *densité*, disposition (texture, souplesse, ...) et force ; 2) la qualité analysée en dominante, saturation et intensité ; et 3) la forme (ou relation) analysée en extension, limite et direction. Et l'auteur de conclure : « On aimerait dire que ce déploiement catégoriel, au sens où nous avons interprété cette notion, assure une communauté des sensations puisqu'il établit une phénoménalité en laquelle toute sensation peut se reconnaître » (2000 : 16-17). J. Fontanille et C. Zilberberg évoquent une densité plus générale : « la densité existentielle ou de présence » qui mesurerait des degrés entre modalités de présence et d'absence (1998 : 98-99).

18. F. Bastide évoque des objets immatériels, « objets faits de pure lumière » ou bien objets cognitifs (1987 : 23).

19. Rappelons, à la suite de C. Adcock, qu'un phénomène optique de « champ total » ou *Ganzfeld* a été décrit par W. Metzger en 1930. Celui-ci aurait noté que des observateurs, incapables de voir la structure fine d'une surface courbe lorsque l'éclairage est réduit, perçoivent un brouillard de lumière. Reprenant les expériences dans les années 1950-1960, J.J. Gibson décrit : « What my observers and I saw under these conditions

could better be described as "nothing" in the sense of "no thing". It was like looking at the sky. There was no surface and no object at any distance. Depth was not present in the experience but missing in it. What the observer saw, as I would now put it, was an empty medium » (Gibson cité par Adcock, 1990). (Notre traduction : « Ce que mes observateurs et moi avons vu dans ces conditions pourrait mieux être décrit comme : "rien" dans le sens de "aucune chose". C'était comme regarder le ciel. Il n'y avait ni surface ni objet à aucune distance. La profondeur n'était pas présente dans l'expérience, mais elle manquait en elle. Ce que l'observateur voyait, ainsi que je pourrais maintenant le formuler, était un médium vide »).

Plusieurs ouvrages traitent des effets visuels de dématérialisation par la lumière. C. Zilberberg analyse ainsi les relations entre rayonnement et matérialité dans le baroque et le classique d'H. Wölfflin (1992 : 46). L'architecte H. Ciriani décrit une lumière picturale essayant de dégager l'espace de la gravité, de tirer la matière vers l'abstraction (1991 : 82-83.) Sur la lumière diffuse, cf. Renoue 2001.

20. Notre lecture peut être enrichie par deux citations relevées en 2001 sur des sites Internet aujourd'hui appauvris. James Turrell aurait déclaré à J. Brown lors d'une entrevue : « I'm interested in the weights, pressures and felling of the light inhabiting space itself and in seeing this atmosphere [...] atmosphere is volume, but it is within volume [...] there are densities and structuring within a space, and the light has a quality of tangible presence, [...] it has a quality seemingly intangible, yet it is physically felt. Often people reach out to try to touch it » (*Interview with James Turrell* : <http://www.rodencrater.org/seeing/interview/01.htm>). (Notre traduction : « Je m'intéresse aux poids, aux pressions et à la sensation de la lumière occupant l'espace lui-même et à la saisie de cette atmosphère [...] l'atmosphère est volume, mais elle est dans les limites d'un volume [...] il y a des densités et des éléments structurants à l'intérieur de ce volume, et la lumière a une qualité de présence tangible, [...] elle a une qualité apparemment intangible, pourtant elle est physiquement ressentie. Souvent les gens ont tendance à essayer de la toucher »).

21. Cette profondeur peut évoquer celle, non géométrique, décrite par M. Merleau-Ponty : « une profondeur primordiale qui, [sous la profondeur objectivée, serait] l'épaisseur d'un médium sans chose [et non la relation] entre des choses ou même entre des plans, détachée de l'expérience et transformée en largeur. [...] La profondeur ainsi comprise est plutôt l'expérience de la réversibilité des dimensions, d'une "localité" globale où tout est à la fois, dont hauteur, largeur et distance sont abstraites, d'une voluminosité qu'on exprime d'un mot en disant qu'une chose est là » (1999 : 65).

22. Après avoir analysé l'exploration de la main et les mouvements du regard, M. Merleau-Ponty écrit : « [...] le spectacle visible appartient au toucher ni plus ni moins que les "qualités tactiles". Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tacite promis en quelque sorte à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme, inversement, lui-même n'est pas un néant de visibilité, n'est pas sans existence visuelle » (1999 : 175). Pour un aperçu historique des études comparatives en psychologie et philosophie des modalités sensorielles d'ordre visuel et tactile, voir J. Lupien (2000).

23. « Pour identifier la forme de l'autre corps, la vue apprécierait la zone de contact entre la lumière (l'actant source de la vision) et les obstacles matériels qui occupent le champ (les actants de contrôle de la vision) », précise J. Fontanille (1999 : 43). Les modes de manifestation de cette zone de contact – ou de conflit puisque la lumière traverse ou



ne traverse pas l'obstacle – ont été étudiés dans *Sémiotique du visible* (1995). À côté des lumières informant éclat, éclairage et chromatisme, retenons la description sémiotique d'une lumière-matière et d'effets de sens-matière décrits comme la manifestation d'un actant « rayonnement » et d'une forme d'occupation de l'espace inaugurant le mode tactile d'appréhension du monde (Fontanille, 1995 : 34-37).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADCOCK, C. [1990] : *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- BADIR, S. [2000] : *Hjelmslev*, Paris, Les Belles Lettres.
- BASTIDE, F. [1987] : « Le traitement de la matière », *Actes Sémiotiques. Documents*, vol. IX, n° 89 (numéro complet), Paris, EHESS.
- BLOCH, P. [1998] : *Pierrette Bloch. Sculptures et dessins de crin, collages, 1968-1998* (catalogue) – entretien avec P. Encrevé : « L'ombre de l'écriture » –, Cajarc (Lot), Maison des Arts Georges-Pompidou.
- BORDRON, J.-F. [1991] : « Les objets en parties », *Langages*, n° 103, 51-65.
- [2000] : « Catégories, icônes et types phénoménologiques », *Visio*, vol. 5, n° 1, 9-18.
- CAUQUELIN, A. [1992] : *L'Art contemporain*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? ».
- CIRIANI, H. [1991] : « Tableau des clartés », *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 274, 82-83.
- COLLOT, M. [1997] : *La Matière-émotion*, Paris, PUF.
- CONSTANTINI, M. et I. DARRAULT-HARRIS [1996] : *Sémiotique, phénoménologie, discours*, Paris, L'Harmattan.
- COQUET, J.-C. et J. PETITOT (dir.) [1991] : « L'objet et sa réalité », *Langages*, n° 103, numéro complet.
- COURTÉS, J. [1991] : *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette.
- DAGOGNET, F. [1989] : *Corps réfléchis*, Paris, Odile Jacob.
- DIDI-HUBERMAN, G. [2001] : *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit.
- FEHR, J. [(1997) 2000] : *Saussure entre linguistique et sémiologie*, trad. de P. Caussat, Paris, PUF.
- FOCILLON, H. [(1934) 1964] : *La Vie des formes*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, J. [1995] : *Sémiotique du visible*, Paris, PUF ;
- [1999] : « Modes du sensible et syntaxe figurative », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 61-62-63 (numéro complet), Limoges, PULIM.
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- GRANGER, G. G. [1990] : *L'Irrationnel*, Paris, Odile Jacob.
- GREIMAS, A. J. [1983] : *Du sens II*, Paris, Seuil ;
- [1987] : *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac.
- GREIMAS, A. J. et J. COURTÉS [1979 et 1986] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2 tomes, Paris, Hachette.
- GREIMAS, A. J. et J. FONTANILLE [1991] : *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.
- GRODECKI, L. [1954] : « La couleur dans le vitrail du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle », dans I. Meyerson (dir.), *Problèmes de la couleur*, Paris, SEVPEN, 183-205.
- HÉNAULT, A. [1992] : *Histoire de la sémiotique*, Paris, PUF.
- HJELMSLEV, L. [(1943) 1970] : *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.
- JOSÉPHINE, A. [1997] : « Critique du visible », *Recherches en esthétique*, n° 3 (*La Critique*), revue du CEREAP, 31-34.
- LAGANIER, V. [2000] : « James Turrell : Space division constructions », *Actualités de la scénographie*, n° 113, 16-21.
- LALANDE, A. [(1921) 1992] : *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF.
- LARSEN, S. E. [1991] : « Un essai de sémiotique transatlantique : la notion d'objet chez Brøndal, Peirce et Greimas », *Langages*, vol. 25, n° 103, 7-22.
- LUPIEN, J. [2000] : « Tactilité et représentation identitaire dans l'art contemporain », *Visio*, vol. 5, n° 1, 55-66.
- MÉRÉDIEU, F. de [2004] : *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse.
- MERLEAU-PONTY, M. [1945] : *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard ;
- [(1964) 1999] : *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard ;
- [(1968) 1994] : *Notes – Cours du Collège de France*, Paris, Seuil.
- PARRET, H. [2001] : « Présences », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 76-77-78, Limoges, PULIM, numéro complet.
- RENOUE, M. [2001] : *Sémiotique et Perception esthétique*, Limoges, PULIM ;
- [2002] : « De la description sémiotique. Une place pour la densité? », *Bulletin de l'Association Française de Sémiotique*, vol. 2, Limoges, PULIM, 32-39.
- SAUSSURE, F. de [(1916) 1986] : *Cours de linguistique générale*, texte établi par C. Bailly et A. Sechehaye, édition préparée et annotée par T. de Mauro, Paris, Payot.
- SPITZER, T. [1997] : *Pierrette Bloch, boucles*, film documentaire, Paris, Arkadin production, 26 min., couleur.
- VIOLLET LE DUC, E. [(1855) 1980] : *Encyclopédie médiévale*, Paris, Interlivres.
- ZILBERBERG, C. [1992] : « Présence de Wölfflin », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 23-24 (numéro complet), Limoges, PULIM ;
- [2002] : « Précis de grammaire tensive », *Tangence*, n° 70, 111-143.



**LE TITRE DES ŒUVRES :  
accessoire, complément ou supplément**

**Poétique et sémiotique du titre musical.  
Claude Dauphin – page 11**

Les indications de mouvements, *allegro*, *adagio*, *presto*, qui désignent les parties des sonates de Mozart, des concertos de Beethoven ou des symphonies de Brahms ont ceci de remarquable qu'elles pourraient aussi bien relever de l'abstraction la plus radicale que de la concrétisation la plus absolue. Ces intitulés expriment un état d'esprit, une disposition émotive, autant qu'ils énoncent la constitution de la musique. Je qualifie d'autonyme l'association du contenu et de la forme qui spécifie ces œuvres et les procédés de leur intitulation. Mais la problématique des titres musicaux ne se résume pas à ce seul paradoxe car il existe bien, en contrepartie, une tradition du titre référentiel qui, à lui seul, semble se charger de toute la métaphore de l'œuvre. De Couperin à Debussy, de Rameau à Messiaen, nous baignons dans une poétique de la caractérisation, de l'impression, du récit et de l'image: *Le Rossignol en amour*, *Les Langueurs tendres*, *Les Moissonneuses*, *L'Entretien des Muses*, *Les Fées sont d'exquises danseuses*, *Couleurs de la Cité céleste*. Au-delà de cette catégorisation, il apparaît que le titre musical formel est relié à une esthétique résolument italo-allemande alors que la sensibilité française, plus visuelle qu'auditive, plus pittoresque qu'architecturale, privilégie l'intitulé référentiel. Ainsi, le titre ne se limiterait peut-être pas à la désignation de l'œuvre musicale... Il dévoile la culture d'appartenance du compositeur et annonce une conception de l'art.

The usual basic terms as *allegro*, *adagio*, *presto*, used for naming the parts of Mozart's sonatas, Beethoven's concertos or Brahms' symphonies could be interpreted as fact of total abstraction either of absolute concrete process. Those movement headings express a state of the human soul and emotional mood likewise the constitution of the music as object. In this article I use the word of autonymy to qualify the association of the content and the form characterizing this type of musical works and the manner for naming them. Nevertheless the question of titles could not be resumed by this specific paradox because a history of referential designation between musical works and the external world existed also. In this type of work the link between music and facts is operated by the metaphorical title. It is the common path used by the French composers from Couperin to Debussy, from Rameau to Messiaen as we can see in those colourful titles: *Le Rossignol en amour*, *Les*

*Langueurs tendres*, *Les Moissonneuses*, *L'Entretien des Muses*, *Les Fées sont d'exquises danseuses*, *Couleurs de la Cité céleste*. Could we see the French manner as a national musical feature associated with picturesque facts and, at the opposite side, the Italian and German style connected with formal and architectural representation? So the title would be not simply a symbol of the musical expressive individual project but an icon of the links between the art and the world.

**L'art de concocter des titres en cuisine.  
Jean-Jacques Boutaud – page 23**

Les titres marquent l'histoire culinaire, mais ils agissent très longtemps en trompe-l'œil. Ils annoncent cuisine et recettes, mais s'évadent aussi vite dans l'encyclopédisme du goût et de la table, tant saveur et savoir font bon ménage. Inlassablement, à travers ouvrages et revues, ils « attaquent » la nourriture sous tous les angles, au point d'offrir, dans leur ensemble, un vaste espace figuratif du goût, articulé à de nombreux niveaux. Derrière le titre, se dessine très longtemps le discours de la compétence et de l'expertise. Mais avec les ressources d'Internet et la prolifération des *blogues*, la fonction poétique des titres se conjugue à une nouvelle éthique de la cuisine.

The titles are important in the culinary history. They have had a function of "trompe-l'œil" for a very long time. Of course, they present cooking and recipes, but are in fact interested in encyclopedism of the table, between taste and thinking. Tirelessly, through books and magazines, they "tackle" the food in all manners, and build, globally, a huge figurative space of the taste. Behind the title, we can guess the discourse of competence and expertise. But, with the Internet and the proliferation of blogs, the poetic function of the titles deals with a new culinary ethic.

**Actualité du titre d'exposition.  
Didier Prioul – page 35**

Cet article s'intéresse à l'exposition temporaire, en art ancien et moderne, et se situe dans une compréhension qui associe le passé au présent de l'intitulation. Illustré par des exemples précis, il distingue dans une première partie huit prototypes historiques d'intitulation : nom propre, catégorie, matériau, genre, mise en série, opérateur spatial, absolu esthétique, personnalité. Ce n'est pas un

article historique et le titre s'adresse aux modes contemporains de l'intitulation. Le sens donné à l'exposition temporaire, dans sa forme actuelle, est donc central dans l'analyse. Quelle terminologie employer pour la qualifier ? La troisième et dernière partie propose de situer le titre d'exposition dans un processus d'interaction qui associe le cognitif au sensible. L'article conclut ainsi sur l'*ethos* aristotélicien, qui force parfois à lire le titre comme une quasi-mise en scène de l'exposition.

This paper concerns the art exhibition dedicated to old and modern masters in which the understanding of what in the past determines the present of heading. First, in using specific examples as historical prototypes of heading, the paper questions eight categories: proper noun, type, technique, genre, serial categories, art geography, aesthetic ideal, personality. This is not a history paper and the title is only about heading's contemporaries categorizations. The actual understanding of the temporary exhibition is central to the analysis. What norms or canons are relevant? What concepts can be used? The third and last issue to be considered includes the heading in an interplay process which combines cognition with the senses. The paper ends with the Aristotelian *ethos* which raised the title as a nearly stage setting of the exhibition.

#### **Du titre littéraire et de ses effets de lecture.**

**Max Roy – page 47**

Cet article porte sur le titre des œuvres littéraires dans la perspective du lecteur. Après un bref état de la question, il aborde la problématique du titre et de ses effets de lecture. Avec divers exemples, dont certaines réactions de lecteurs, il montre comment les titres enclenchent une activité d'interprétation qui recourt à l'imaginaire. Une section importante est consacrée à l'étude de l'appareil titulaire dans le célèbre roman de Machado de Assis, *Dom Casmurro*.

This article is concerned with literary titles from a reader's perspective. Following a brief review of the theoretical literature, the article proceeds to analyse how literary titles affect the reader. Many examples, including samples of reader's responses, are examined, with a view of showing how titles may lead to an imagination-based interpretive process. Attention will be devoted to the titular apparatus of Machado de Assis's well-known novel, *Dom Casmurro*.

#### **La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'œuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif.**

**Nicolas Couégnas – page 67**

Il y a, dans les essais de Mohammed Dib, des injonctions et des préconisations explicites pour construire une « grille de lecture ». Des œuvres algériennes jettent une lumière singulière sur les textes de Dib, et plus particulièrement sur les romans de la trilogie nordique. Les titres de la trilogie sont donc interrogés non pas pour eux-mêmes, comme des entités autonomes préparant la lecture, mais à partir des œuvres et de la sémiotique dibienne implicite à sa grille de lecture. Des œuvres aux titres, ce parcours interprétatif permet d'appréhender avec précision le subtil « parfum sémantique et tensif » des titres dibiens, qui assure leur cohérence au sein de la trilogie et leur capacité à entrer en résonance avec les romans.

In his essays Mohammed Dib gives interpretative injunctions and explicit recommendations as to the building of a “reading grid” for algerian works, and this casts a particular light on Dib's own novels, especially the Northern trilogy. Accordingly, the titles of the trilogy are questioned, not in themselves, as autonomous entities meant to prepare the reading, but in the light of Dib's works and of the semiotics implicitly contained in his reading grid. From the works to the titles, this interpretative search makes it possible to apprehend with precision the subtle “semantic and tensive flavour” of Dibiian titles which gives them coherence within the trilogy and a resonating quality with the novels.

#### **Les titres-les sculptures-les lieux : une relation d'inter-différence.**

**Nycole Paquin – page 79**

Le titre, l'œuvre sculpturale ou installative et le lieu d'exposition sont ici considérés comme composants d'une dynamique d'inter-différence tripartite. L'étude s'intéresse aux habitudes de titrage en arts actuels et se fonde sur un vaste corpus d'œuvres recueilli entre 2002 et 2008 d'où ont été extraites neuf classes de référence et quatre grandes catégories d'appariement entre les trois composants : stabilisation provisoire, détournement hors champ, ambiguïté soutenue et inversion d'un composant à un autre alors que le troisième fracture l'état de tension. Il en ressort des paradigmes majeurs

quant aux habitudes de titrage, dont une préférence pour les quiproquos et la métaphore, l'expression récurrente d'inquiétudes et d'incertitudes d'ordre socioculturel, mais aussi un goût partagé pour le jeu (salvateur ?) qui s'entrecroisent au sein d'un ensemble dont les conjonctures sont différées au-delà de (ou sous) quelque spécificité objectale, obligeant le récepteur à lui-même se référer, se différer « ailleurs » pour faire sens avec ce qu'il lit et ce qu'il voit. En cela, il doit lui-même « titrer » la situation.

In this essay, the title, the sculpture (or the installation) and the exhibition site are understood as components of a tripartite dynamic of inter-différance. The study addresses titling customs in current art and is based on a wide corpus produced between 2002 and 2008 from which have been extracted nine reference classes and four large categories of interrelations between the components: provisional stabilization, diversion out of context, sustained ambiguity, and inversion between two components while a third one fractures the state of tension. As for the titling habits, major paradigms emerge such as a marked preference for double entente and metaphor, a recurring expression of anxiety of a socio-cultural order and, certainly, a shared taste for play (as salvation?), all intermingled in an ensemble of conjunctures that differ the title, the sculpture and the site itself “above” or “below” their own object specificity. Therefore, in order to make sense with what he reads and what he sees, the spectator must proceed to “title” himself the situation.

## HORS DOSSIER

### **Le fardeau des mots, le choc des photos. L'écriture photojournalistique ou la prééminence de l'image sur le texte.**

**Vincent Lavoie – page 89**

L'essai photographique, une forme de narration visuelle reposant sur la succession de plusieurs images étroitement liées par un contexte graphique et textuel, constitue la principale nouveauté introduite par le photojournalisme dans les années 1930. Émancipée de sa stricte fonction illustrative, la photographie devient alors pleinement constitutive du récit historique. Dans la littérature spécialisée de l'époque, cette autonomie est décrite comme un affranchissement de l'image vis-à-vis du texte en même temps qu'une reconnaissance du statut professionnel du photojournaliste. Cet article propose d'examiner les modalités au moyen desquelles l'image photographique se constitue en écriture journalistique, cela en posant l'hypothèse que le photojournalisme, indissociable de la montée en puissance du paradigme de la communication dans les années 1940 principalement, reconfigure les rapports d'autorité que le texte entretient avec l'image.

The photographic essay, a form of visual narration based on a series of images tightly linked by a graphical and textual context, was the main innovation introduced by photojournalism in the 1930s. Freed from its strictly illustrative function, photography then became fully constitutive of the historical account. In the specialized literature of the time, this autonomy was described as a liberation of the image vis-à-vis the text as well as a recognition of the professional status of the photojournalist. This article examines the mechanisms through which the photographic image was established in journalistic writing by positing that photojournalism, inseparable from the paradigm of communication that was increasingly powerful in the 1940s, reconfigured the power relations between text and image.

### **De la « matière » du visible et des arts.**

**Marie Renoue – page 99**

Enjeu de discussions à la fois interdisciplinaires et de traditions diverses, la notion de matière est forcément complexe. Aussi notre texte propose-t-il de considérer la matière au sens commun du terme, celle que l'on décrit lorsque l'on parle du visible et de l'art contemporain en particulier. La question que nous poserons est la suivante : quelle sémiotique peut rendre compte de notre relation perceptive et sensible à la matière visible d'objets d'art ? Pour répondre à cette question, trois œuvres seront abordées : les *Vitraux* de Pierre Soulages (1994), les *Sculptures et dessins de crin* de Pierrette Bloch et les *Light Pieces* de James Turrell.

Stakes of interdisciplinary debates and embedded in various traditions, the notion of matter is especially complex. Therefore our contribution puts forward to consider the matter from the "common sense" point of view, the one that is related to what is visible, especially the one of the contemporaneous arts. Hence we set down: which semiotic can account for our sensible and perceptual relationship to the visible matter of the works of art? To go through this question, three works of art will be analysed: the Pierre Soulages' *Conques stained-glasses* (1994), the Pierrette Bloch's *Horsehair Carvings and Drawings* and last the James Turrell's *Light Pieces*.

**Jean-Jacques Boutaud**

Jean-Jacques Boutaud est professeur en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Bourgogne, où il dirige une équipe de recherche sur le sensoriel et le sensible (LIMSIC, équipe CIMEOS, EA4177). Ses recherches portent sur l'articulation entre *Sémiotique et Communication*, titre de l'un de ses ouvrages (1998) et, plus récemment, *Sémiotique ouverte* (avec Eliseo Veron, 2007). Il est également l'auteur de plusieurs ouvrages sur la sémiotique du goût : *L'Imaginaire de la table* (2004), *Le Sens gourmand* (2005), *Scènes gourmandes* (2006).

**Nicolas Couégnas**

Nicolas Couégnas est maître de conférences à l'Université de Limoges et chercheur au sein du Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS). Ses recherches portent sur l'exploitation des concepts tensifs dans le champ de la sémiotique littéraire et de la sémantique textuelle, et dans le champ de la sémiotique de la communication. Il a publié, notamment sur ce sujet, *Solutions sémiotiques* avec E. Bertin (dir.) (Lambert & Lucas, 2005) et travaille actuellement sur le rapport lecture/interprétation et la littérature jeunesse.

**Claude Dauphin**

Docteur en musicologie (Académie Liszt de Budapest), Claude Dauphin est professeur au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent tout particulièrement sur les conditions d'apparition et d'évolution des archétypes stylistiques en musique, alors que ses méthodes conjuguent les approches historiques et analytiques. Il est l'auteur de *Rousseau musicien des Lumières* (Montréal, Courteau, 1992) et de *La Musique au temps des encyclopédistes* (Ferney-Voltaire, CIEDS, 2001). Il a conçu et élaboré une édition critique du *Dictionnaire de musique* de Rousseau (Berne, Peter Lang, 2008).

**Vincent Lavoie**

Vincent Lavoie est professeur au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Au croisement des études photographiques, de l'esthétique et de l'histoire de l'art, ses recherches portent sur les représentations visuelles contemporaines de l'événement, plus particulièrement sur la persistance du modèle photojournalistique dans les symbolisations actuelles du temps présent. Celles-ci ont donné lieu à la publication d'ouvrages et d'essais interrogeant la nature des rapports que la photographie entretient avec l'histoire des arts visuels et des médias. Il est membre régulier du Centre de recherche *Figura* sur le texte et l'imaginaire.

**Martin Müller-Reinhart**

Né à Soleure en Suisse en 1954, Martin Müller-Reinhart apprend les techniques de la taille douce et de la lithographie ainsi que la fabrication du papier à la main chez François Lafranca (1975-1977). Il fait un séjour au Centre de la gravure à Genève en 1977 et s'installe, la même année, à Paris pour perfectionner les techniques de la gravure à l'Atelier Lacourrière-Frelaut. En 1993, il est invité pour un séjour de travail à l'Atelier circulaire de Montréal. Il obtient, en 1997, le premier Prix du club de mécénat Suisse-Paris et, en 1998, le prix du Canton de Soleure pour l'ensemble de son œuvre. Il expose régulièrement en Europe et au Canada. Ses œuvres font partie de collections publiques et privées, tant en Europe qu'en Amérique. Il travaille et réside à Paris.

**Nycole Paquin**

Nycole Paquin est professeure au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal où elle assume la direction du département et des programmes d'études avancées. Ses recherches touchent principalement la sémiotique des images de divers types du point de vue des sciences cognitives et elle a publié de nombreux ouvrages, dont *Le Corps Juge. Sciences de la cognition et esthétique des arts visuels* (Montréal/Paris, XYZ/PUV, 1998) et *Faire comme si... Mouissance cognitive et jugement « signesthésique »* (Montréal, XYZ, 2003) ainsi que des articles dans des revues spécialisées en arts visuels. Ses recherches les plus récentes portent principalement sur les principes et les fondements de la catégorisation et de la hiérarchisation des images à travers l'histoire.

**Didier Prioul**

Professeur d'histoire de l'art au Département d'histoire de l'Université Laval à Québec, dans le champ de l'art au Québec et au Canada, avant 1920. Sa recherche principale porte sur les réseaux de sociabilités des artistes canadiens, en lien avec leur inscription dans les territoires, en Amérique du Nord et en Europe. Il prépare actuellement un ouvrage qui en constituera la synthèse : *Faire face au monde. Étude sur les mobilités artistiques et la culture visuelle au Canada, 1780-1920*. Son champ de recherche complémentaire, en muséologie de l'art, porte sur l'institution muséale au Québec comme site du discours professionnel en art. Dans le cadre d'un commissariat conjoint avec Louise Déry et Marie-Pierre Sirois, à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal en 2003 pour l'exposition *Are You Talking to Me? Conversation(s)*, il a publié un article théorique dans le catalogue,

« Musées d'art au présent : réseaux, promesses et (re)présentations », dont le présent texte, consacré aux titres des expositions, est le prolongement. Il collabore à titre de membre au *Canadian Women Artists History Initiative (CWAHI) / Groupe de recherche sur l'histoire des femmes artistes au Canada*, mis sur pied à l'Université Concordia par Kristina Huneault en 2007, en étudiant les expositions consacrées aux femmes artistes dans les musées du Québec au xx<sup>e</sup> siècle.

**Marie Renoue**

Philologue, historienne de l'art et sémioticienne de formation, Marie Renoue est membre associée du Centre de Recherches Sémiotiques de Limoges créé par J. Fontanille et dirigé depuis quelques années par J.-F. Bordron. Elle est l'auteur d'ouvrages (*Conques moyenâgeuse, mystique et contemporaine*, 1997 ; *Sémiotique et perception esthétique*, 2001) et d'articles en linguistique et en sémiotique visuelle parus dans *Sémiotica*, *Degrés*, *Visio*, *Protée*, *Nouveaux Actes Sémiotiques*.

**Max Roy**

Max Roy est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre de recherche *Figura* sur le texte et l'imaginaire. Il s'intéresse aux théories et aux pratiques de la lecture dans une perspective critique et didactique. Ses recherches récentes, réalisées par mode d'enquêtes auprès du lectorat québécois, portent sur la « Formation des lecteurs et les conceptions d'une culture littéraire ». Il a codirigé la publication de : *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire* (M. Brault et S. Brehm, codir.), *Figura*, 2008 ; *L'Imaginaire du roman québécois contemporain* (P. Kylousek et J. Kwaterko, codir.), Presses de l'Université Masaryk de Brno, 2006. Il a aussi publié des ouvrages destinés à l'enseignement : *Lecture active du récit* (ERPI, 1999, 2000, 2001) et *La Littérature québécoise du xx<sup>e</sup> siècle* (avec L. Bouvier) (Guérin, 1996).



# 30 ans de culture en revues

**sodep**  
30 ans Société de développement  
des périodiques  
culturels québécois

[www.sodep.qc.ca](http://www.sodep.qc.ca)

arts visuels | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | cinéma | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES  
| CINÉMAS | SÉQUENCES | création littéraire | ALIBIS | BRÈVES LITTÉRAIRES | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | LIBERTÉ  
| MÖBIUS | SOLARIS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE culture, littérature et société | ENTRE LES LIGNES |  
LETTRES QUÉBÉCOISES | LIAISON | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | QUÉBEC FRANÇAIS | SPIRALE | histoire et patrimoine  
CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE | théâtre et musique | CAHIERS DE THÉÂTRE | JEU |  
CIRCUIT | L'ANNUAIRE THÉÂTRAL | théories, essais et analyses | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES  
| INTERCULTURE | INTERMÉDIALITÉS | L'ACTION NATIONALE | POSSIBLES | PROTÉE | TANGENCE

## PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Vol. 37, n° 1 : **Corps photographiques/corps politiques** ; vol. 37, n° 2 : **De l'indicible. Comment lire les textes du génocide ?** ;  
vol. 37, n° 3 : **Regards croisés sur les images scientifiques**.

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

## ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• 1983, vol. 11, n° 3 : **Études sémiotiques**. • 1984, vol. 12, n° 1 : **Point de fugue : Alain Tanner** ; vol. 12, n° 2 : **L'énonciation** ; vol. 12, n° 3 : **Philosophie et Langage**. • 1985, vol. 13, n° 3 : **L'art critique**. • 1986, vol. 14, n° 1/2 : **La lisibilité** ; vol. 14, n° 3 : **Sémiotiques de Pellan**. • 1987, vol. 15, n° 1 : **Archéologie de la modernité** ; vol. 15, n° 2 : **La traductique** ; vol. 15, n° 3 : **L'épreuve du texte (description et métalangage)**. • 1988, vol. 16, n° 3 : **La divulgation du savoir**. • 1989, vol. 17, n° 1 : **Les images de la scène** ; vol. 17, n° 2 : **Lecture et mauvais genres** ; vol. 17, n° 3 : **Esthétiques des années trente**. • 1990, vol. 18, n° 1 : **Rythmes** ; vol. 18, n° 2 : **Discours : sémantiques et cognitions** ; vol. 18, n° 3 : **La reproduction photographique comme signe**. • 1991, vol. 19, n° 2 : **Sémiotiques du quotidien** ; vol. 19, n° 3 : **Le cinéma et les autres arts**. • 1992, vol. 20, n° 1 : **La transmission** ; vol. 20, n° 2 : **Signes et gestes** ; vol. 20, n° 3 : **Elle signe**. • 1993, vol. 21, n° 1 : **Schémas** ; vol. 21, n° 2 : **Sémiotique de l'affect** ; vol. 21, n° 3 : **Gestualités**. • 1994, vol. 22, n° 1 : **Représentations de l'Autre** ; vol. 22, n° 2 : **Le lieu commun** ; vol. 22, n° 3 : **Le faux**. • 1995, vol. 23, n° 1 : **La perception. Expressions et Interprétations** ; vol. 23, n° 2 : **Style et sémosis** ; vol. 23, n° 3 : **Répétitions esthétiques**. • 1996, vol. 24, n° 1 : **Rhétoriques du visible** ; vol. 24, n° 2 : **Les interférences** ; vol. 24, n° 3 : **Espaces du dehors**. • 1997, vol. 25, n° 1 : **Sémiotique des mémoires au cinéma** ; vol. 25, n° 2 : **Musique et procès de sens** ; vol. 25, n° 3 : **Lecture, traduction, culture**. • 1998, vol. 26, n° 3 : **Logique de l'icône**. • 1999, vol. 27, n° 1 : **La Mort de Molière et des autres** ; vol. 27, n° 2 : **La Réception** ; vol. 27, n° 3 : **L'Imaginaire de la fin**. • 2000, vol. 28, n° 1 : **Variations sur l'origine** ; vol. 28, n° 2 : **Le Silence** ; vol. 28, n° 3 : **Mélancolie entre les arts**. • 2001, vol. 29, n° 1 : **La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité** ; vol. 29, n° 2 : **Danse et Altérité** ; vol. 29, n° 3 : **Iconoclastes : langue, arts, médias**. • 2002, vol. 30, n° 1 : **Les formes culturelles de la communication** ; vol. 30, n° 2 : **Sémiologie et herméneutique du timbre-poste** ; vol. 30, n° 3 : **Autour de Peirce : poésie et clinique**. • 2003, vol. 31, n° 1 : **La transposition générique** ; vol. 31, n° 2 : **Cannes hors projections** ; vol. 31, n° 3 : **Lumières**. • 2004, vol. 32, n° 1 : **Mémoire et médiations** ; vol. 32, n° 2 : **L'archivage numérique : conditions, enjeux, effets** ; vol. 32, n° 3 : **La rumeur**. • 2005, vol. 33, n° 1 : **L'allégorie visuelle** ; vol. 33, n° 2 : **Le sens du parcours** ; vol. 33, n° 3 : **Filiations**. • 2006, vol. 34, n° 1 : **Fortune et actualité de Du sens** ; vol. 34, n° 2-3 : **Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles**. • 2007, vol. 35, n° 1 : **Échos et résonances** ; vol. 35, n° 2 : **Imaginaire des ruines** ; vol. 35, n° 3 : **Poétiques de l'archive**. • 2008, vol. 36, n° 1 : **Le symbole : réflexions théoriques et enjeux contemporains** ; vol. 36, n° 2 : **Éthique et sémiotique du sujet** ; vol. 36, n° 3 : **Le titre des œuvres : accessoire, complément ou supplément**.

### ABONNEMENT

Protée paraît trois fois l'an  
(taxes et frais de poste inclus)

### Canada

1 an : individuel 35 \$ (étudiant 20 \$) ; institutionnel 40 \$  
2 ans : individuel 63 \$ (étudiant 36 \$) ; institutionnel 72 \$  
3 ans : individuel 87 \$ (étudiant 51 \$) ; institutionnel 102 \$

### États-Unis

1 an : individuel 40 \$ ; institutionnel 54 \$  
2 ans : individuel 72 \$ ; institutionnel 97 \$  
3 ans : individuel 108 \$ ; institutionnel 138 \$

### Autres

1 an : individuel 45 \$ ; institutionnel 60 \$  
2 ans : individuel 81 \$ ; institutionnel 108 \$  
3 ans : individuel 122 \$ ; institutionnel 153 \$

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix ;  
avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés.

**PROTÉE**

Version imprimée ☐

Veuillez m'abonner à la revue pour \_\_\_\_ an(s) à partir du volume \_\_\_\_ n° \_\_\_\_ .

Version électronique (cédérom annuel) ☐

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ adresse électronique \_\_\_\_\_

### L'étudiant doit joindre une pièce justificative.

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de

Protée, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.



## POLITIQUE ÉDITORIALE

**Protée** est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les œuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer). *Les œuvres choisies doivent être inédites* et c'est à la revue qu'il incombe de faire le choix iconographique final. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser dix contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage, vis-à-vis du ou des responsable(s), à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres du Comité de lecture ou à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de Protée sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre les citations dans le corps du texte par la mention bibliographique « (auteur, année : page) » et de dresser les références bibliographiques à la fin de l'article – les références des citations ne doivent pas apparaître en note ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :  
Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, LXI-1, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.  
Greimas, A. J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2003) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de traduire en français, dans le corps du texte, les citations tirées de textes anglais et de les faire suivre de la mention « (auteur, année : page ; notre traduction) » et d'un appel de note – dans la note, on placera l'original anglais ;
8. de s'en tenir, quant au reste et pour l'essentiel, aux notes de contenu ;
9. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
10. de placer les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
11. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
12. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « DOC » ou « RTF » ;
13. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIF ou EPS (300 ppp). Ces images ne devront, en aucun cas, être puisées sur Internet et les collaborateurs devront s'assurer que les droits de reproduction ont été cédés, ou du moins fournir les noms des organismes qui représentent les artistes ;
14. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.